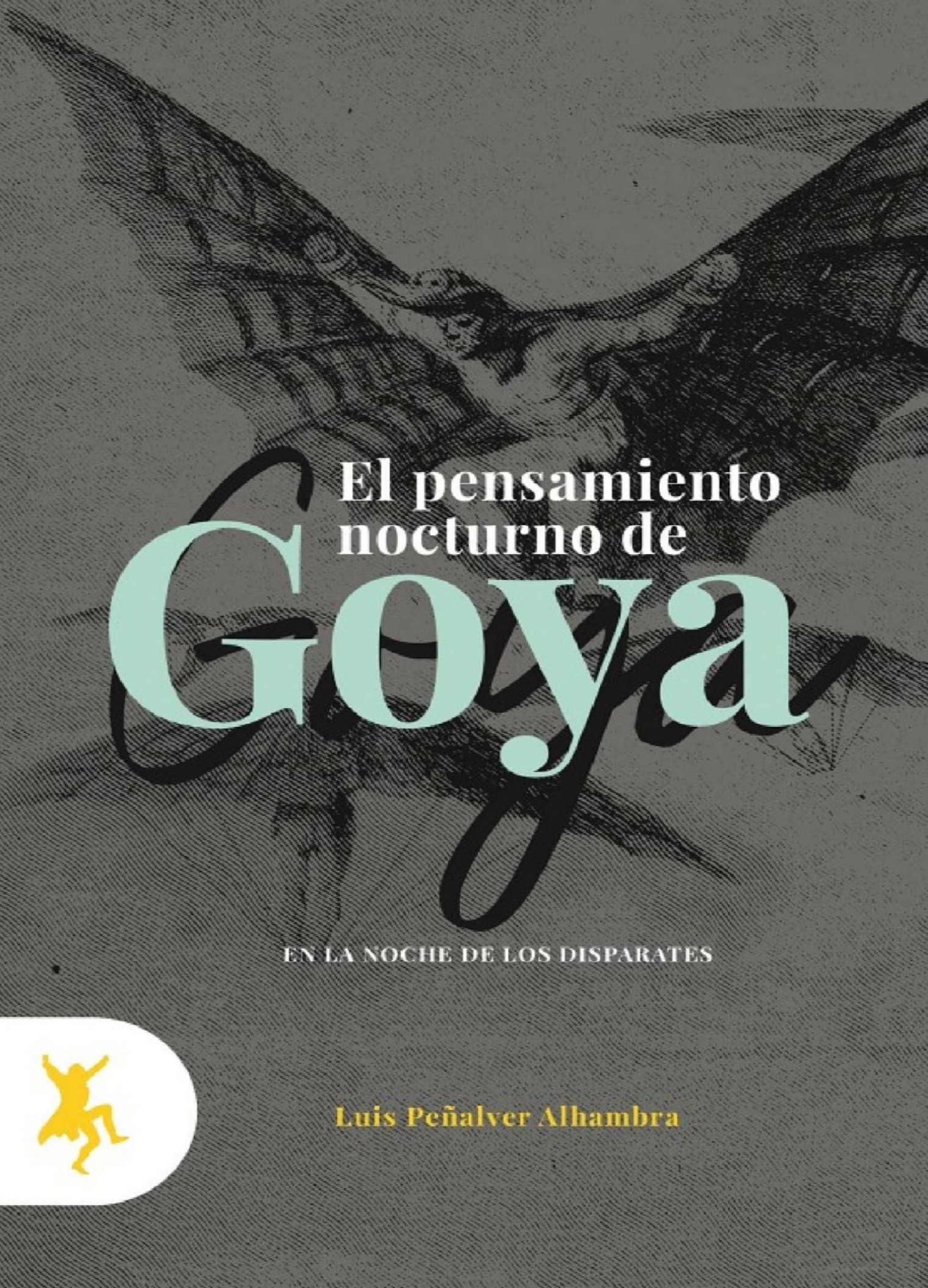
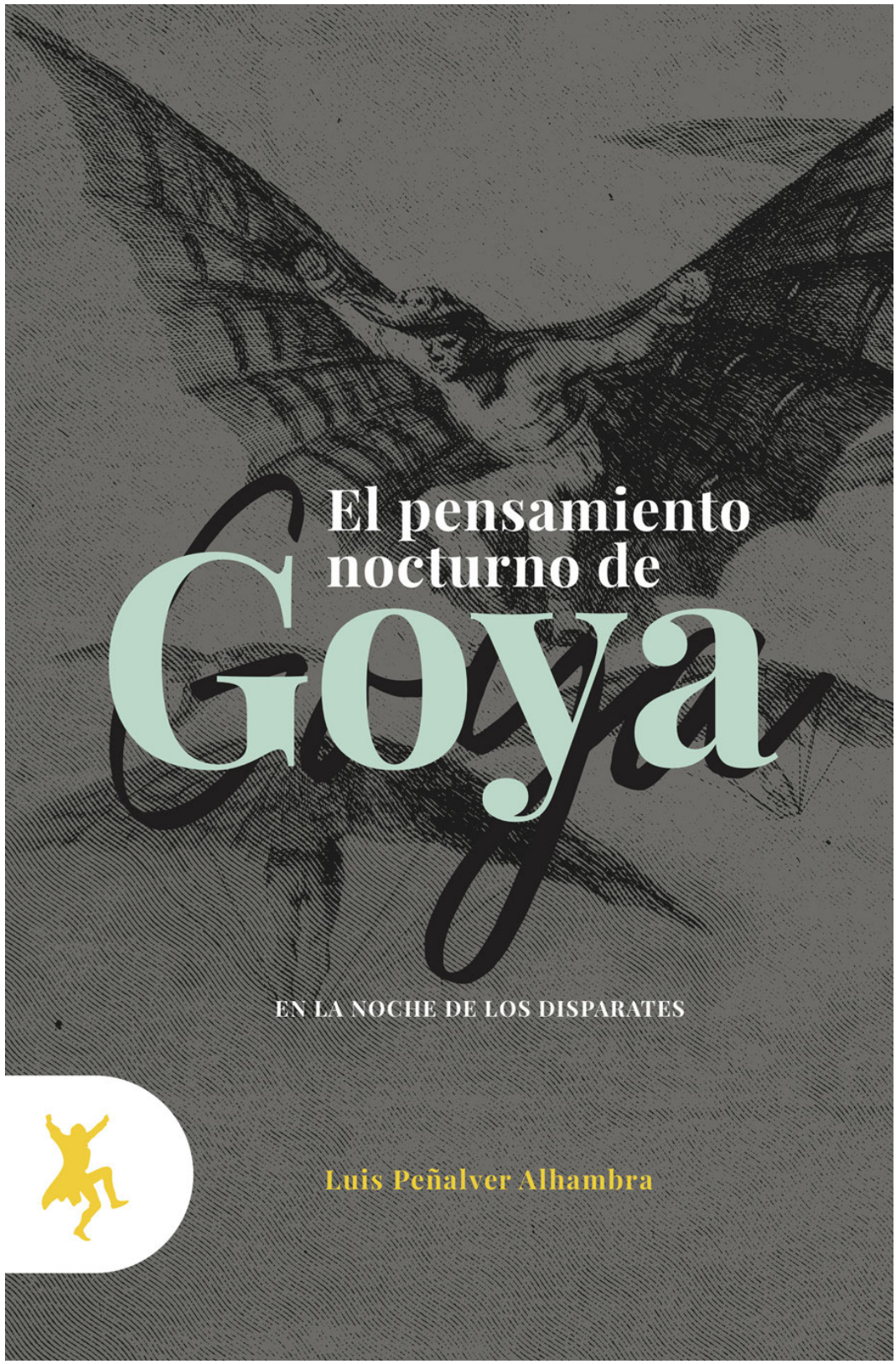


El pensamiento nocturno de Goya

EN LA NOCHE DE LOS DISPARATES

Luis Peñalver Alhambra



Luis Peñalver Alhambra

El pensamiento nocturno de Goya

En la noche de los Disparates

Taugenit
EDITORIAL

© Taugenit S. L., 2020
© Luis Peñalver Alhambra, 2020

Diseño de cubierta: Gabriel Nunes
Edición digital: José Toribio Barba

ISBN digital: 978-84-17786-17-5
1.ª edición digital, 2020

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).

www.taugenit.com

Índice

LA CAJA DE LOS DISPARATES

EL AIRE: LAS IMÁGENES
El vuelo de las brujas
Grabar el Desastre
El silencio de las imágenes
Fragmentos de Goya

EL VUELO: LA CAÍDA
El mundo flota
Estas brujas lo dirán
Trasgos, frailes, perros y toros
Sueños de vuelo
El vértigo y la caída

LA SOLEDAD: EL DOLOR
El pintor acostado
Cárceles y casas de locos
La romería del fin del mundo

EL DISPARATE: EL MUNDO
Después de la pintura
Silencio de estrellas sin estrellas
¿Dónde está el mundo?
El pintor de cadáveres
Estos disparates lo dirán
Sueño del final, final del sueño
El mundo ha muerto. ¡Viva el mundo!

EL PINTOR QUE SE ENCERRÓ CON LA NOCHE

APÉNDICE I. Sobre la fortuna crítica de las Pinturas negras

APÉNDICE II. Intérpretes en la noche del aguatinta

APÉNDICE III. Los Disparates de Goya

BIBLIOGRAFÍA

La caja de los disparates

Goya es Goya. Esta tautología esconde la diferencia del artista y el modo en que ha aportado al mundo su diferencia; una ecuación que siempre contendrá incógnitas sin despejar y que nos sirve para expresar cómo la fidelidad del artista a sí mismo acaba expulsándolo fuera de sí, dejando por el camino un rastro de cadáveres, que son los pedazos de un hombre y de un mundo. A poco que alguien conozca a un pintor de la arrolladora individualidad de Francisco de Goya, sabe

que no responde a los estereotipos de cierta historiografía del arte que hacen del artista un mero reflejo de su época o un «apéndice» más o menos brillante de sus predecesores[1]. Todo individuo, como toda auténtica obra de arte, nace para afirmar su singularidad, para traer al mundo lo que sin él no existiría, un inventor que hace venir a la realidad posibilidades inéditas, aunque lo que aporte de nuevo sea una revelación tan vieja como el mundo.

En el autorretrato de 1815 (Madrid, Museo del Prado), en el que vemos al pintor desmelenado, con la camisa descompuesta e inclinado hacia atrás como si sufriese un ataque de vértigo, nos mira un hombre plenamente consciente de la soledad y la incomprensión a la que lo había llevado su sordera, pero también su osadía irreductible, esa rebeldía a prueba de todo que le impedía «casarse» con nadie: sabemos que este hombre, que denunciaba toda forma de matrimonio de conveniencia, desde luego no se casaba con las fuerzas oscurantistas y absolutistas que asolaban su atrasado país, mas tampoco con la Ilustración oficial, con esa modernidad institucional que convierte la Razón histórica en un absoluto y que, con la conciencia tranquila, está dispuesta a sacrificar la vida situada y concreta de los individuos en nombre de imperativos categóricos o trascendentales, los mismos imperativos —como observa Jorge Juanes[2]— que acaban desencadenando la violencia y destrucción que oculta todo sistema de poder.

Sabemos que no hay que confundir al pintor con su obra, pues el hombre nunca es duplicado de esta. Pero hay algunos artistas excepcionales cuyas creaciones llegan a depender de su peripecia vital hasta tal punto que acaban confundiéndose con su obra. Esos diarios íntimos que son sus dibujos, o la serie de grabados conocida como Disparates, brotan de la entraña más soterrada y personal de un autor al que siempre acompañaron sus contradicciones. El aragonés fue un pintor que aprendió, como él mismo confesaba, de Rembrandt, de la naturaleza y de Velázquez, un hijo de su época que compartió las actitudes, los gustos y las ideas de sus amigos ilustrados, como Leandro Fernández de Moratín, autor del Auto de fe, que fundó la Sociedad de los Acalófilos, o amigos de lo feo, una tertulia de talante satírico que se dedicaba a reunir toda suerte de caprichos y monstruosidades como forma de burlarse de lo irracional para ensalzar la razón. Y, sin embargo, Goya siempre tuvo algo de unicum histórico que no se acomoda bien a ninguna corriente de su tiempo ni encaja en las fáciles categorías interpretativas de la historia del arte. Este artista ilustrado y liberal que siempre se adhirió a la razón, incluso en los momentos terribles en los que fue cercado por los demonios de la enfermedad y la locura, se sintió fuertemente atraído por los poderes más oscuros e irracionales del ser humano. Fue un pintor público y posibilista que se movía a gusto en los ambientes aristocráticos madrileños y, al mismo tiempo, un artista privado e insumiso que huía de las

obras de encargo y prefería aislarse en su exilio interior. Junto al Goya castizo que se trasluce en las cartas a Martín Zapater, amigo de las cacerías y las diversiones populares, existió un Goya «filósofo»[3] que de manera consciente desarrolló un pensamiento o un lenguaje figurativo capaz de sacudir las conciencias europeas y de abrir posibilidades inéditas al arte occidental.

Goya desarrolla este pensamiento sobre todo en sus dibujos y grabados, que componen dos tercios de las aproximadamente 1.900 obras catalogadas del artista, aunque antes de la enfermedad de 1792 solo constituían una pequeña parte de su producción. Es aquí, en estas estampas y dibujos, con los que recientemente el Museo del Prado ha celebrado una gran exposición con motivo del bicentenario de dicha institución[4], donde se expresa la parte más íntima y personal de un autor que conoció todos los exilios. Fueron estos exilios, es decir, los políticos pero también los interiores, los que lo llevaron a abandonar España y a desterrarse en Burdeos.

Su marcha apresurada de Madrid provocará, según el inventario que realiza su amigo, el joven pintor Antonio de Brugada, que en la Quinta del Sordo se queden «dos cajas de grabados y dibujos, aguatinta, caprichos, etc.» y «siete cajas de objetos y cobres» tan pesadas y difíciles de sacar de su casa como las pinturas murales. Seguramente, en estas cajas se hallaban los dibujos preliminares, las pruebas de estado y las planchas de cobre de la serie de grabados que, para Valentín Cardedera, representa «el último estallido del ingenio de Goya»[5], la serie que la posteridad bautizaría con el nombre de Proverbios, Sueños o, de manera más habitual, Disparates, por el título que el propio Goya dio a varias de las pruebas. Tras la muerte del pintor, acaecida en 1828, las cajas pasarán sucesivamente a manos de su hijo Javier y de su nieto Mariano, quien no tardaría en malvenderlas. Las vicisitudes de estos grabados[6], también sus vicisitudes críticas, no parecen remitirnos sino a los diferentes episodios de un destino truncado y una historia de incomprensión, porque la serie misma —que, probablemente, fue grabada entre 1815 y 1824 pensando, como es lógico, en su difusión— nace ya abortada y anormal, interrumpida como la suerte de los ideales ilustrados y los sueños de juventud del pintor. El perfecto grabado de las planchas de cobre importadas de Inglaterra, así como la numeración de algunas pruebas de estado, hacen poco plausible la hipótesis, sostenida por algún autor[7], de que el artista en ningún momento tuvo la intención de publicar esta serie. Al no salir de los tórculos hasta muchos años después de la muerte del artista, no poseemos referencias contemporáneas a esta serie, lo que la hace aún más enigmática. Por otra parte, su proceso de creación debió de ser complejo y muy meditado, a juzgar por las importantes diferencias que se observan entre los doce dibujos preliminares que nos han llegado y los grabados definitivos,

destacando, en este sentido, la incorporación mediante el aguatinta de un fondo oscuro donde antes había uno claro.

Ignoramos por qué el artista dejó incompletos y sin publicar estos Disparates. Posiblemente (incluso) hubiera un porqué, pero ya sabemos que, con frecuencia, los motivos caen en el olvido. No creemos que únicamente se tratara de razones de prudencia debidas al cambio político, que devolvía a los absolutistas al poder, como a veces se ha sugerido. Quizá perdiese el interés por estos grabados cuando se dio cuenta de que no sería posible la publicación, y aún menos la comprensión, de estas absurdas «fantasmagorías» visuales[8]. Tal vez no pudo resistir la presión de tamaña lucidez y prefirió trabajar en las pinturas murales de su casa, tan atroces como las estampas aunque más dramáticas y, por ello mismo, más humanas. Si las Pinturas negras quedaron recluidas en la intimidad de la Quinta del Sordo (el hecho de pintar estas figuras en las paredes de su casa y no en una tela supone ya, como observa Tzvetan Tódorov[9], una renuncia a su difusión), los Disparates no podían conocer otra suerte que la de permanecer encerrados en una caja, condenados a una oscuridad de la que nunca llegarían a salir del todo; al fin y al cabo, habían nacido de las entrañas más íntimas de su autor. Sin embargo, que el destino del artista lo llevara al aislamiento, después de una vida entregada al mundo, no significa que el viejo pintor cayera en el desierto de la incomunicación. Goya siempre tiene algo nuevo y extraño que decirnos. Eso, y no otra cosa, es lo que quería este sordo que hizo de la soledad su compañera de viaje: hablar y ese imposible que era oír y que lo escuchasen. Quizá no tuviera intención de dar a la serie esta estampa, pero no podemos dudar de la necesidad inconfesada de que saliese a la luz, de comunicarla; de la necesidad de decir lo indecible, de publicar lo impublicable, de revelar su propia naturaleza hecha de deseo y oscuridad. Lo que rompe los límites del yo se expone a la comunidad, exige ser compartido, «mejor aún, se afirma como el compartimiento mismo»[10].

Goya no oía nada y debía de hablar poco; por eso veía, se dedicaba todo el tiempo a ver y quería que sus visiones llegasen a sus semejantes. Para ello se inventó un lenguaje: un lenguaje totalmente otro con el que decir lo que solo en el silencio se podía decir.

En sus Disparates Goya extrae de la vida toda su absurdité métaphysique (lo que convertiría al artista aragonés, en palabras de André Malraux, en «el más grande intérprete de la angustia que ha conocido Occidente»[11]), pero no para quedarse en ella, sino para contemplar lo que está más allá (o más acá) de cualquier forma de nihilismo o de absurdo, aunque también de toda categoría del ser y del sentido. Nuestra intención aquí no puede ser otra que corresponder a la voluntad que parece ocultarse en la que quizá sea la primera gran demonología de la Razón ilustrada y moderna; una voluntad extraña surgida del fondo de las

imágenes mismas y que nace del «deseo de responder a lo inexplicable con lo inexplicable», en palabras de Gómez de la Serna. La caja en la que permanecieron guardados estos Disparates encierra un secreto terrible, el secreto de lo que nos une al extravío de nuestro origen, a lo que, estando fuera de nosotros, nos constituye. Ahora bien, si queremos empezar a comprender la inconmensurabilidad de este secreto es preciso asumir nuestra complicidad y arriesgarse (un riesgo que excede el propiamente hermenéutico), pues abrir una caja siempre resulta peligroso; equivale a renunciar a aquello que nos protege de lo excesivo y de lo desconocido, ya que, en último término, significa desprendernos de lo que nos ampara y nos pone al abrigo del más espantoso de los peligros: aquel que mora en el silencio que respiramos.

Hay que caer. Caer y caer hasta salir de nosotros mismos y del mundo para exponernos a la Intemperie de la que nace el mundo y sobre la que se sustenta nuestra existencia. Pero, para caer, primero hay que volar; para ello se hace necesario un medio, un medio tan fluido como invisible; ese elemento aire que la tradición convirtió en el campo favorito de las metamorfosis de los demonios y las brujas y en el cual Goya sitúa la escena donde actúa y opera la más vieja de las hechiceras: la imaginación.

Volando a lomos de la escoba de la fantasía que barre los escombros del mundo normal llegaremos, en la interminable y árida llanura del aguatinta (en la vecindad de aquel lugar sin lugar en el que se representa la apoteosis de la soledad y del dolor de las Pinturas negras), a ese aquelarre de la realidad que llamamos Disparates. El espacio del Disparate es uno de esos raros terrenos intermedios accesibles únicamente a la fantasía; uno de esos dispares lugares de visión en el que el sarcástico dislate de la muerte solo puede ser acogido y correspondido en silencio, con una sonrisa dibujada en los labios, como la de ese Viejo columpiándose que el artista dibuja al final de su vida (Nueva York, The Hispanic Society of America, GW 1816)[12], quizá su último «autorretrato». Pues ¿quién mejor que un sordo, un solitario y doliente sordo ajeno ya a los ruidos de este mundo, para corresponder a las inaudibles impresiones del silencio y su devenir? En el mencionado dibujo se columpia el anciano (si no se trata del propio Goya, como sugieren Victor Ieronim Stoichiță y Anna Maria Coderch[13], sin duda es alguien con quien el viejo artista se identifica) sobre unas cuerdas que no están atadas a nada y que lo hacen pender del vacío.

En el aguafuerte con el mismo motivo (GW 1825), el viejo gravita sobre una tierra lejana en la que todavía pueden reconocerse las costas. Un impulso más y este hombre desaparecerá de escena. En los Disparates Goya aún se encuentra un salto más acá: las figuras todavía se mueven en los confines del mundo, aunque este apenas es ya una línea del horizonte, lo suficientemente descarnado y abstracto como para pensar que no le falta mucho para sobrepasar

sus límites. En el Viejo columpiándose el artista se encuentra a punto de saltar del columpio para caer sobre esa Intemperie sin tierra ni cielo desde la que se contempla la panorámica de todo lo que nace y muere. Como si la extrema lucidez del viejo Goya lo hubiera llevado al extremo de salirse del mundo para, en el silencioso Afuera, tomar conciencia del disparate de este mundo, de este mundo por dentro en el que, como dijo Quevedo en los Sueños, «todo es figura», una frenética y violenta mascarada a la que acuden todos en procesión, el Deseo y la Fantasía, la Esperanza y la Muerte, Dios y el Diablo, la Razón y la Pasión, para enterrar a la sardina.

[1] Aquí me hago eco de las palabras de Jorge Juanes, para quien «lo importante en un ensayo de arte no es demostrar las influencias y los condicionamientos a que está sujeto un artista (a fin de cuentas, esto se resuelve desempolvando archivos y removiendo fichas; los eruditos a veces muestran tal ceguera hacia las obras que cuando hablan de ellas da la impresión de que dejaron sus ojos en los archivos), sino poner de manifiesto lo que este trae al mundo, el qué de sus obras, todo aquello que sin sus invenciones no hubiera podido existir». Juanes (2006): 15-16. Véase también Peñalver (2019): 17 y ss.

[2] Juanes (2006): 17 y ss.

[3] La idea de un Goya filósofo no es nueva. Ya Charles Yriarte afirmaba en 1867 que «debajo del pintor está el gran pensador que dejó huellas profundas», haciendo especial hincapié en los dibujos, que el artista «convierte en idioma con el que formular el pensamiento», y en los grabados, que tienen «el alcance de la más elevada filosofía» (Yriarte, 1997: 119). Autores como Bonnefoy (2006) han hablado del «pensamiento figural» de Goya. Por su parte, Tzvetan Tódorov ha reivindicado en un bello ensayo al Goya pensador, para el cual «la pintura nunca ha sido un simple juego, un puro divertimento, un elemento decorativo arbitrario. La imagen es pensamiento, tanto como el que se expresa mediante palabras. Siempre es reflexión sobre el mundo y los hombres» (Tódorov, 2017: 18).

[4] El catálogo razonado que reúne los dibujos de Goya, desde el álbum italiano a los Cuadernos de Burdeos, quiere poner al día el anterior catálogo de Gassier (1973 y 1975), incorporando el inédito Cuaderno italiano, así como algunos dibujos localizados hace poco tiempo, como los del llamado Álbum de Beruete, que se creían destruidos en Berlín durante la Segunda Guerra Mundial y que han reaparecido en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Véase Matilla y Mena (2018 y 2019). Sobre los dibujos que han reaparecido en el Hermitage, véase Ilatovskaya (1996).

[5] Carderera (1996): 79.

[6] Dieciocho cobres de los Disparates fueron vendidos al coleccionista y rico comerciante Ramón Garreta, pero en 1856 pasarían al poder de Jaime Machén,

quien, a su vez, se los vendería seis años después al Ministerio de Fomento. Fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la que en 1864 hizo una tirada de las láminas por primera vez, en una edición de trescientos ejemplares. Las cuatro restantes (es decir, el «Disparate puntual», el «Disparate de bestia», el «Disparate conocido» y el «Disparate de tontos»), que al parecer fueron vendidas o regaladas al pintor Eugenio Lucas, serían editadas en París por François Liénard para la revista L'Art en 1877. Sobre la fortuna de esta serie, véase el «Estudio preliminar» de Casariego (1974), Carrete Parrondo (1979) o, más recientemente, Carrete Parrondo y Glendinning (1992). Véase también el Apéndice II de este libro.

[7] Tomlinson (1989): 47.

[8] Durante un tiempo se llamó a estas láminas «Caprichos»; en concreto su segundo propietario, Jaime Machén y Casalins, se refería a ellos como «Caprichos fantásticos» antes de que se impusiera la tradición, gracias sobre todo a Cardedera, de considerarlos «Sueños» o «Proverbios», debido a algunas leyendas alusivas a lo que parecen refranes. Finalmente, se impuso el término Disparates para toda la serie, por el título que el propio Goya dio a algunas de las pruebas de estado. Cf. Glendinning y Carrete (1992): 23.

[9] Cf. Tódorov (2017): 180.

[10] Blanchot (1999): 55.

[11] Malraux (1947): 20.

[12] Las iniciales GW y el número corresponden al catálogo de referencia de Gassier y Wilson (1970).

[13] Véase el interesante ensayo de Stoichiță y Coderch (2000).

El aire: las imágenes

El vuelo de las brujas

El aire: el elemento a través del cual se desplazan esas esfinges hechiceras que vuelan (o caen) hacia sus aquelarres y que constituye la materia prima de sus bebedizos y sortilegios imaginarios. No podía ser de otro modo: como vehículo y vínculo mágico universal de todo lo que vive y muere, el aire siempre ha sido el medio natural de los demonios, aquellos prestidigitadores temibles y burlones conocidos desde antiguo por su natural inclinación a adueñarse de la fantasía de los hombres. Porque —los más ilustres teólogos e inquisidores dan fe de ello— el aire que respiramos está cuajado de diablos, tan sutiles como el elemento que los sostiene. San Agustín, Tomás de Aquino, Suárez, Calvino o el propio Lutero,

sin olvidar a los famosos autores del Martillo de las brujas, coinciden en afirmar que somos prisioneros del «príncipe de este aire»[1].

¿Qué es lo que no puede realizar el demonio?, se preguntan nuestros mayores conocedores y (a su pesar) admiradores del señor de los pagos mundanos. Desde luego, este insuperable ilusionista se las arregla para persuadir a nuestros crédulos ojos infectados por la imaginación de que lo que no realiza ya lo ha realizado; no en vano, los demonios pueden adueñarse de nuestro humor «fantasmático» y hacernos ver, merced a las maquinaciones de la fantasía, las transformaciones más inverosímiles, mudando las apariencias de hombres y animales, mutilando miembros o transmutando a la vieja en moza o a la hembra en varón. Estas potencias demoníacas son tan amorfas y ubicuas, tan dúctiles como el aire: sin forma propia, pueden adoptar y llenar todas las formas; son tan sutiles y poderosas como la fuerza de la imaginación, gran maga universal que rige el mundo de lo visible. Y todo ello porque los demonios son los reyes y señores del universo manifestado y pueden, como los pintores —que en esto los siguen muy de cerca—, transformar cualquier apariencia en la contraria, hacernos creer en la realidad del vuelo de la bruja o, por el contrario, persuadirnos de su carácter imaginario en nombre de esa otra ficción de la fantasía que es la razón. ¿Eran las brujas realmente transportadas a los sabbats por el aire a lomos de chivos o de palos de escoba, tal vez «sobre una especie de hombre forjado del aire por el demonio» —se pregunta Martín del Río, el mayor demonólogo de su tiempo, en su Disquisitionum magicarum (Lyon, 1612)— o simplemente se trataba de fantasías e ilusiones del espíritu? Las sesudas mentes de teólogos e inquisidores hicieron que esta cuestión se convirtiese durante siglos en el quid del problema de la brujería y de la postura oficial de la Iglesia sobre el mismo. Pero, en el fondo, daba lo mismo: auténtico o imaginario, el viaje por el aire era fruto del poder perverso de Satán.

La fantasía es siempre viciosa. De hecho, la historia de la imaginación (o de la phantasia, palabras de problemáticos aconteceres de traducción que aquí tomaremos, sobre todo por su común vocación de irrealidad, como equivalentes[2]) se encontraba en todo momento ligada al relato de la caída[3]. Ya san Agustín (Enarrationes in Psalmos, CXLIII, XC y en De Trinitate, XII) reconoce la sombra de la Imaginación en la serpiente que tienta a Eva: la primera mujer, la Concupiscencia que despierta el Deseo de Adán y que, como objeto de la potencia apetitiva («la que nos mueve», según Aristóteles una facultad inseparable de la potencia imaginativa), no se puede desligar de la fantasía; tampoco de la fantasía de Goya, que siempre fue pintor y hombre fascinado por el misterio de la mujer y de la imaginación, esa imaginación seductora y al mismo tiempo aterradora y siniestra que, para él, pertenecía al género femenino.

Se trataba de viejas polémicas sobre el carácter real o ilusorio del vuelo de las brujas que, como la creencia en las brujas mismas, ya no estaba de moda en tiempos de Goya. Y, sin embargo, nunca la gente había gustado tanto de las historias de hechicerías como en la segunda mitad del siglo XVIII. Precisamente en ese momento, cuando ya nadie podía tomárselas en serio o cuando solo podían ser toleradas como ficción, será cuando Goya, tomándolas completamente en serio como mentira o sacando de su mentira hasta la última consecuencia, pinte sus brujas. Después de todo, ¿no se distingue la pintura por su gran poder de fascinación, por su capacidad de fingir, simular o engañar? Parece como si los contemporáneos del pintor hubiesen heredado del Barroco el gusto por la ilusión, aunque ahora, una vez transmutada la metáfora del Espejo en la de la Luz de la Razón, se denomine superchería, mentira, error, sueño o superstición. Sombras que, administradas en pequeñas dosis según el comedido gusto burgués, por el contraste mismo enaltecen las Luces confiriéndoles relieve y vida, pero que, cuando se emancipan de la razón, se condensan en el aire para producir monstruos. Los primeros Caprichos todavía representan la obra de un ilustrado feligrés del Templo de la Razón, aunque ya en estas exploraciones de la mentira, en estas denuncias satíricas de la impostura, el oscurantismo y la superstición se percibe el zumbido volador de las brujas. Mientras Goya se ganaba la vida medrando en un mundo nuevo para él y retratando a príncipes y nobles, la fantasía anduvo distraída sirviendo dócilmente a la razón; mas cuando la abeja laboriosa se transformó en grillo inquieto y caprichoso, la docilidad se convirtió en fiereza y el perro se metamorfoseó en lobo predador y voraz. Imposible de conjurar, la gran mentira de la imaginación acabó volviéndose crisis de la razón y, ya sin vuelta atrás en la fantástica intoxicación de una dolorida subjetividad atormentada por indómitos fantasmas, hundimiento o «gran impostura» de la realidad.

La estética y el gusto del setecientos no solo toleran, sino que alaban Los placeres de la imaginación, como reza el título del conocido estudio de Joseph Addison en The Spectator (1712). El propio Melchor de Jovellanos, que conocía bien este texto, ensalza la imaginación y reivindica al artista como hombre libre no sujeto a la obra mecánica o artesana. Es una época en la que algunos académicos, como, por ejemplo, Ignacio Núñez Gaona, entonan un Canto a la imaginación en el reparto de premios de la Academia de San Fernando el 14 de julio de 1787. No satisface la mera imitación, por lo que se suceden los elogios a la vis creativa de la imaginación: el conde de Teba, retratado por Goya, en la entrega de premios de 1796, o el propio José Luis Munárriz, en 1802, se muestran de acuerdo en no llamar «artista» al autor desprovisto de ingenio o fantasía[4]. El propio Goya, en el famoso informe que dirige a la Academia en octubre de 1792, defiende la libertad del pintor, convencido de que «no hay

reglas en la Pintura, y que la opresión, ú obligación servil de hacer estudiar ó seguir á todos por un mismo camino, es un grande impedimento á los jóvenes que profesan este arte tan difícil». El artista moderno tiene la necesidad de asombrar, a diferencia del artista de otras épocas, cuya obra —ha escrito Paolo D'Angelo—:

… adquiere valor en la medida en que se adecuaba a los criterios estables y reconocidos de lo bello; pero el artista moderno, constitutivamente aislado, no tiene puntos de referencia a los que remitirse, está condenado a buscar la novedad, a destacarse como individualidad interesante.[5]

Qué duda cabe que dar nuevos giros a viejos temas o inventar otros inéditos supuso para Goya (muy consciente, como Novalis, de que «solo lo individual interesa»), además del goce puramente artístico de un pintor seguro desde muy joven de su valía e independencia, una forma de promoción social y consolidación del estatus de alguien que procedía de un nivel familiar inferior.

Antes de que se inaugurase de manera oficial el Romanticismo ya se había abandonado el principio de imitación y la estética de la recepción a él asociada. El arte, sobre todo a partir de Goya, ya no podrá entenderse sino como producción o «puesta en obra de la verdad»; como creación autónoma de la fantasía de una subjetividad que no es mero correlato o reflejo de una realidad exterior. Pero esta autonomía de una imaginación que sigue sus propias pautas se revela pronto engañosa, como no tardará en descubrir el pintor aragonés. Lo que parecía el fundamento y la garantía del arte como una producción libre del sujeto, acaba convirtiéndose en una pesada carga para este. Y es que la fantasía, cuando no está bien sujeta con cadenas, acaba enredándonos con sus fantasmas. La imaginación del Goya anterior a la enfermedad y a la guerra es todavía dócil y apocada, una imaginación pacata sometida a los límites de la razón, como la de los ilustrados ávidos de nuevas emociones y libertades. Más tarde el sordo solitario, aguijoneado por el dolor, ya no podrá conjurar esa fantasía desenfrenada que acabará estallando en los Disparates y las Pinturas negras, esa imaginación aterradora y gorgónica, hechicera y siniestra —en el imaginario de Goya, peligrosamente femenina y seductora— que abraza la cabeza de la diosa Razón para asfixiarla y ensombrecer sus Luces.

Cuando el cerebro está dañado por algún accidente —escribe Joseph Addison en Los placeres de la imaginación—, o desordenado o agitado el ánimo de resultas de algún sueño o enfermedad, la fantasía se carga de ideas feroces y aciagas, y se aterra con visiones de monstruos horribles, todos obra suya.

Pero estos monstruos no serían muy difíciles de ahuyentar o de domeñar si se dejasen confinar en el ámbito del cerebro o del sujeto. Addison no hubiera imaginado hasta qué punto la extraña enfermedad de Goya iba a profundizar en la memoria ancestral del dolor. Y es que en la estética goyesca no llegarán a calar aquellas «emociones sublimes» importadas principalmente de Inglaterra a través de Addison y Burke, ese «horror agradable» y civilizado descrito como un dolor o displacer placentero que, finalmente, se resuelve en la esfera del sujeto.

Sin conocerla, Johann Wolfgang von Goethe nos advertía contra una fantasía como la goyesca, la cual es como el dolor que nos avisa de un peligro o, más aún, como una premonición de desastre. La fantasía de un sordo que desoyó las admoniciones de Novalis, quien, en una carta a su amigo Friedrich von Schlegel, escribiría en 1799 que «el sueño y la imaginación están hechos para el olvido. No debemos detenernos en ellos»[6]. Goya, arrastrado por su vigorosa intimidad, no pudo dejar de hacerlo, aunque nunca llegaría a convertir estos sueños de la imaginación en una mera delicuescencia psicológica. En el pintor aragonés no encontramos esa autocomplacencia narcisista de Heinrich Heine o de Jean Paul Richter, o ese abandono deliberado de Ludwig Tieck al ensueño romántico, a la caza furtiva de sentimientos incitadores de estados oníricos. La incontinencia fantástica de Goya no se debió a la exasperación del yo, sino a su herida mortal, una herida por la que el sujeto (y con el sujeto el mundo entero) se desangra y vacía en una delirante hemorragia de imágenes.

Grabar el Desastre

No deja de asombrarnos el destino reservado a las imágenes. Por una parte, las imágenes son vicarias de las cosas en la medida en que las suplantan para que podamos seguir disponiendo de ellas cuando ya no estén. Por otra parte, sin embargo, tienen el poder de distanciarnos de lo real para abrirnos a un universo de invención en el cual cualquier capricho, libertad o extravagante combinatoria puede jugarse sobre el fondo azaroso de la nada. En las posibilidades que nos abre esta facultad descansa la vertiente lúdica de lo imaginario goyesco, el lado diurno de la ensoñación del pintor, esa dimensión traviesa que acaba siendo una explosión de imágenes luminosas; pero también ese otro lado de lo imaginario con el que no se puede negociar, ese lado ineludible que, como el dolor y la enfermedad, nos deja desamparados, fuera del abrigo de todo refugio moral y huérfanos de cualquier Principio, ya se llame Dios, Razón o Humanidad: se trata del aspecto nocturno de las imágenes que nos conduce de disparate en disparate, de ausencia en ausencia, para acabar enfrentándonos con el último de los disparates. Es el Goya de las clausuras y las oclusiones, los locos y las prisiones;

el Goya que va a acabar precipitándose en la sinrazón de las Pinturas negras y los Disparates, imágenes de una lucidez delirante que se mueven como huecos fantasmas o rígidas sombras por el negro Hades del aguatinta y que van a sacar el mundo y al artista fuera de sí hasta abandonarlos a la Intemperie. Aquella imaginación móvil y fluida, aquella fantasía proteica incapaz de detenerse en ningún resultado, de pronto y abruptamente, nos pone al borde de un precipicio tras el cual ya solo queda la caída. De esta manera, en nuestro viaje por esa región de continua apertura y de inagotable novedad que constituye el reino de lo imaginario, acabamos topándonos con ese monstruo que la vida siempre ha querido conjurar, precisamente la madre de toda novedad, como llama a la sombra de la muerte Giacomo Leopardi, el más atormentado y pesimista de los poetas románticos. Diríamos que en los Disparates se ha consumado la oclusión del horizonte de sentido que se había iniciado en los campos de muerte y destrucción de los Desastres, si no fuera porque la muerte, como la vida, también es una imagen, la más sarcástica de ellas: una pura y simple imagen, pues no tenemos otra representación de ella que la del muerto, y este no se parece a nada salvo a sí mismo.

A nada. Pero la nada es demasiado fácil, tan fácil como el absurdo, el cual no se puede afirmar sin proponer un juicio de valor y, por tanto, sin destruirse, porque el absurdo siempre escapa al absurdo. Lo aclara brillantemente Blanchot: «Logos significa imposibilidad del absurdo. Prueba de ello es que cada vez que hablo, digo el sentido y el valor, afirmo siempre finalmente, incluso si es para negar», a menos que el que hable sea alguien que ha cerrado los oídos al Logos. Si el que habla es un sordo como Goya, sabe que también la nada es impotente, que no es posible hallar una salida, ni siquiera en este fin; que cuando se dice «nihilismo» se está aludiendo a la imposibilidad del nihilismo y, por tanto, a la necesidad de ese eterno retorno que aterrorizará a Nietzsche y por cuya ley «nada termina, todo recomienza, lo otro es lo mismo...»[7]. Por eso aquellos cadáveres amontonados como sacos de los Desastres se levantan ahora de nuevo, maquinalmente, sin despertarse de su sueño infinito, convertidos en esas masas anónimas de los ensacados que en el Disparate del mismo nombre se mueven por la yerma planicie, ocultando sus manos y, con ello, toda posibilidad de voluntad y acción, impotentes, pero no más que cuando fueron arrojados a la guerra como soldados para ser masacrados.

Goya nos lleva a las antípodas del concepto barroco de «imaginación», de esa imaginación que es buena solo si es activa; si, como escribe Giulio Carlo Argan, «exige acción» y es, «por tanto, imaginación de lo posible, de algo que se puede hacer»[8]. Concepto que no corresponde a esa fantasía arbitraria y «ociosa» del Goya melancólico y solitario de la obra íntima que ha imaginado lo imposible, o mejor —dicho al modo heideggeriano—, que ha anticipado lo

imposible como posibilidad. En El 3 de mayo de 1808 en Madrid o «Los fusilamientos» (Madrid, Museo del Prado) Goya había centrado su atención en el antes —la inminencia de la muerte—, que es la categoría temporal de la propia muerte como experiencia o anticipación imaginaria; aunque no se olvida de pintar en un segundo plano el después, si bien despojando a los cadáveres, apiñados como guiñapos y abandonados al peso de su inercia corporal, de esa sublimidad trágica y viril del ideal neoclásico: la sombra de la muerte queda desprovista aquí de toda suerte de tragedia heroica, pues no es una figura la que muere (la muerte de una idea, la de Marat que David pinta con la serenidad exigida por la «lógica trágica de la revolución»[9]), sino hombres de carne y hueso, gente anónima del pueblo. La renuncia a las masas de sombra por parte del Neoclasicismo implicaba una determinada conciencia de la muerte, encarnada en una cohorte de cadáveres atléticos que, como en David o en la sublimidad literaria de Johann Heinrich Füssli, «conduce el pensamiento hacia la finalidad superior en aras de la cual los héroes han sacrificado su vida»[10]. En el Goya de 1814 la muerte no constituye más que el lugar (el lugar sin lugar) de la pérdida: de hecho, sus muertos lo pierden todo, no solo su belleza heroica, sino también su finalidad, pues los muertos son únicamente muertos, víctimas inútiles que no proponen al contemplador acciones o conductas ejemplares. Mas en Los fusilamientos todavía se oyen los gritos y los gemidos de horror y desesperación de las víctimas; aún se percibe el olor de la pólvora y el calor de la sangre; aún podemos advertir el apasionamiento de Goya ante unos acontecimientos que, probablemente, no presenció, aunque los vivió como si los tuviera recientes en la retina del recuerdo. La muerte, eso sí, se presiente ya actuando con la eficacia y la ceguera moral de una máquina, oculta en los rostros invisibles del pelotón de fusilamiento.

Ahora bien, cuando haya cesado el estruendo de los disparos, cuando todo vuelva a quedar en silencio —ese silencio que solo puede percibir un sordo—, en el preciso «instante de vacío inmediato al acontecimiento» (Argan) y una vez arrojado el último cadáver a la fosa común, se abrirá la franja que separa, en el artista, la vigilia del sueño, el yo del no-yo, esa grieta de fantasmas y simulacros que adornarán las paredes más íntimas de su casa o que se destacarán sobre el fondo negro del aguatinta. Porque lo que se creía perdido va a resurgir en la ensoñación goyesca, y esas vidas sacrificadas que fueron y ya no son resurgirán de su tumba, aunque solo sea en forma de fantoches o de grotescos disparates, para decirnos que no hay esperanza, que ni siquiera esperemos nada de la nada, que dentro de este mundo la vida está encerrada con la muerte y que la una es tan eterna como la otra. Quizá sea esta la enseñanza del esqueleto que sale de la sepultura para escribir la palabra «nada». «Nada. Ello dirá», como reza el título de la estampa número 69 de la serie de los Desastres.

Lo dirá (ni siquiera me o nos lo dirá) un impersonal ello: no se puede encontrar refugio en la nada, pues no es la nada la que aparece cuando se retira el ser, sino la antigua fatalidad del círculo que el esqueleto del citado grabado traza en la tierra con su brazo. El mismo círculo que en el «Disparate alegre» dibuja el baile de los decrépitos ancianos con unas hermosas jóvenes. Con Goya el nihilismo romántico perderá toda su grandilocuencia: no es Cristo muerto quien, de la mano de Jean Paul, «desde lo alto del edificio del mundo proclama que Dios no existe»; es un cadáver el que, disconforme con la quietud, se rebulle en la tierra para hacerse eco de las calladas quejas del osario.

El Goya de los Desastres de la guerra aún no ha comprendido que no hay nada desastroso en el Desastre. Aún es el hombre que con los brazos en cruz, como Jesús en el monte de los Olivos, predice la desgracia de los tiempos futuros, tal como reza la leyenda de la lámina con la que se inicia la serie, «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer». Todavía no comprende que el verdadero desastre no es el amontonamiento de cadáveres en la fosa en la que se interrumpe la caída, sino la continua amenaza en nosotros de lo que se encuentra fuera de nosotros, de lo que, como un auténtico disparate, está separado de nosotros. El Desastre es huidizo como el acto de morir. La impresión de desastre de los Disparates rebasa las circunstancias históricas y personales del artista: se trata, escribe Blanchot, de «un desastre inmemorial, anónimo y sin yo», un desastre que «lo arruina todo, dejándolo todo como estaba»; un desastre ilimitado, pues es «lo que no tiene lo último como límite», sino lo que «arrastra lo último en el desastre». En los Desastres de la guerra el artista ha acumulado ruinas, una pira humeante de destrucciones que se eleva hasta el cielo. Pero el Desastre del que habla Blanchot y que ha intuido Goya en la serie de los Disparates es lo que nos separa de aquello siempre ya llegado y, sin embargo, siempre por venir:

> Nada le basta al desastre; así como no le conviene la destrucción en su pureza de ruina, tampoco puede marcar sus límites la idea de totalidad: todas las cosas afectadas o destruidas, los dioses y los hombres devueltos a la ausencia, la nada en lugar de todo, es demasiado y demasiado poco [...]. El desastre tal vez hace vana la muerte. A veces el morir nos da el sentimiento de que, si muriésemos, escaparíamos del desastre, y no el de entregarnos a él —y por eso la ilusión de que el suicidio libera—. El desastre, cuyo color negro habría que atenuar —reforzándolo [...].[11]

De la soledad de Goya ha surgido el pensamiento del Desastre. El pensamiento del Desastre que expone al artista a la Intemperie solo es posible en la obra y por la obra. En la producción de esta el artista no se formula ni se

afirma, sino que se realiza en algo exterior, como la borradura o la extenuación del sujeto en la exterioridad de la obra de arte; de ahí la tantas veces aludida relación entre la creación artística y el encuentro con la muerte (aunque sería menos inexacto decir: el encuentro con lo que desde fuera nos constituye, con lo que de manera intensa y silenciosa se escapa fuera de nosotros, aunque siempre esté viniendo, lo ya venido siempre por venir). En esta cercanía que, sin embargo, se mantiene a distancia (solo así se sostiene la vecindad con el Afuera) el viejo Goya aprende despojándose de sí. «Aun aprendo», podemos leer en uno de sus últimos dibujos, en el que vemos a un viejo barbado y encorvado, el propio sujeto, apenas sujeto por dos bastones (MP[12], D 4151, GW 1758). Han sido muchos años de caída, siglos para aprender y seguir aprendiendo, asombrándose de que esa verdad del Desastre que se oculta y que tanto ha perseguido se oculte justo en su ocultación. Caer en el Disparate es lo que le ha permitido comprender; caer en un mundo sin historia y sin tiempo, en un espacio sin espacio, en un yo sin yo. Caer en la dirección del Afuera silencioso.

El trasmundo de los Disparates pertenece, más que ningún otro, a los dominios del silencio, apenas molestado por extrañas formas de musitar o bisbiseos de criaturas nonatas, como leves condensaciones del aire irrespirable de la noche, esas otras existencias particulares y sucesivas que la serpiente del eterno retorno digerirá para hacerlas renacer, las mismas que siempre fueron. «Silencio», palabra paradójica. El silencio que «pasa por el grito, el grito sin voz, que rompe con toda habla», escribe Blanchot. Pero la obra de Goya es habla, «ya dice en el silencio el decir que es el silencio. Porque no calla el silencio mortal». Solo un espíritu como el de nuestro sordo podía corresponder al abismal silencio que es el mundo cuando se contempla en la dirección del Afuera; únicamente él, con su oído extraviado y genial, podía escuchar y repetir, como los grandes poetas y trágicos de la Antigüedad, las voces del Afuera silencioso («el silencio del silencio»), hacerse eco de las cosas en su hondura sin fondo; escuchar y repetir ese silencio que ha captado en el silencio de las imágenes, liberadas por igual del mundo (las imágenes ya no son el poder de disponer de los objetos en su ausencia, reteniéndolos, así, en un horizonte de sentido) y de la imaginación del artista. Porque el silencio de las imágenes a veces resulta tan abrumador que no solo acalla el mundo, sino que llega a silenciar el sí mismo del pintor, como si el silencio se pintase a sí mismo condensándose en ensoñaciones cósmicas, pero para guiar a las formas y a las voces a su origen abismático, remontando a los hombres y a las cosas no a su fundamento, sino a lo que queda fuera de todo fundamento, esto es, a la esencia inextricable de lo inesencial —lo inesencial del genuino capriccio—.

El silencio de las imágenes

Para un sordo como Goya el mundo entero ha devenido escritura, una escritura que tiene que leer en los labios de los otros hombres y en los gestos o los movimientos de los objetos que lo rodean. Alguien que ya no vive en el habla se ve obligado a instalarse en la inaudible escritura: ese universo de signos, huellas, señales o imágenes que suplen la falta del habla y la de las cosas reafirmadas por el habla. Pero familiarizarse con este no-mundo de simulacros es ponerse ya en la dirección del lenguaje silencioso e inagotable del Afuera. Al escribir, al dibujar imágenes como hace Goya en el aire, o al producir la ausencia, oye los balanceos y las agitaciones del ser; oye la implosión del habla y del mundo, la amenaza de que esos muros con los que el lenguaje confina a la realidad acaben cediendo y se derrumben hacia dentro por la presión del Afuera.

Goya ahueca formas, dibuja imágenes en el aire. Pero ¿por qué resultan tan inhabitables estas imágenes? Porque las de los Disparates no nos llevan a verdad alguna, es decir, ni a la verdad del sujeto ni a la del ser, sino al «error del ser, al ser como lugar de errancia, a lo inhabitable»[13], a la intemperie del mundo, a un lugar exterior a la verdad; por eso Blanchot lo llama «no-verdad», lo inesencial. Semejante desierto sin medida ni lugar de estancia, desprovisto ya del amparo de la Verdad (que es medida y posibilidad del Día, del mundo), ¿a qué puede forzarnos sino a la errancia del exilio, al nomadismo? Sentimiento de lo inesencial que en los Disparates se percibe cuando las imágenes, abandonadas a su propio delirio (entregadas a la impropiedad de lo que ya no designa nada salvo a sí mismas), contagian lo real, no para fundarlo o conducirlo, renovado, a la sublimación o a la trascendencia de la imaginación barroca; antes bien, la apertura propia de las imágenes goyescas nos descubre un espacio sin horizontes, sin mirada, sin sujeto; el espacio ilimitado de las imágenes que giran enloquecidas sobre sí mismas, en un torbellino del que solo se puede salir para caer otra vez en él. Si la composición de los Caprichos, concebida en función del pequeño tamaño de las planchas, «se distingue —como han escrito Pierre Gassier y Juliet Wilson— por un equilibrio casi clásico en la disposición de las figuras en el interior de un espacio determinado», en cambio:

> … la composición de los Disparates da la impresión de un espacio ilimitado; los personajes aparecen en primer plano, como si una cámara móvil provista de un teleobjetivo los hubiese aspirado del paisaje; estos son los que dominan la composición, mantenidos en vilo en un equilibrio precario o precipitados en un movimiento giratorio [...].[14]

Para «borrar» el mundo hay que separar las imágenes de las cosas y de su creador (hasta que la ausencia de las cosas y del artista se descubra en las imágenes). Estas representaciones ya no son las imágenes de la visión ni las de la pintura barroca, que dominan el objeto a distancia. Podemos comparar el espacio que se refleja en los espejos de Velázquez con los espacios vacíos de Goya. Así, mientras en el espejo velazqueño el espacio todavía está constreñido por un marco y reducido a una superficie, a esa dimensión de la representación que acapara el sujeto, en Goya, en cambio, las imágenes se salen de este espacio enmarcado por la subjetividad de una mirada que convierte el mundo en espectáculo o lo funda como espectáculo; de hecho, parecen flotar como sombras suspendidas en el aire que a veces se animaran para iniciar su frenética danza giratoria. El mundo entero se ha ahuecado hasta convertirse en imagen y, como uno de esos globos aerostáticos que tanto llamaron la atención del pintor, comienza a levantarse del suelo y a levitar, por una especie de fantasía onírica y silenciosa semejante a la de esos hombres alados de «Modo de volar», la estampa número 13 de los Disparates; como si después, cuando todo haya desaparecido, cuando todo se haya volatilizado, como las ilusiones («Volaverunt», reza el número 61 de los Caprichos), solo quedara el aire, el espacio en incesante movimiento. Tal es el espacio que crean las imágenes del Disparate goyesco, un espacio que se puede imaginar aéreo, pues donde todo es caída, caída sin fin o caída ilimitada, las cosas no parecen sino flotar en el aire, como las brujas, imágenes emblemáticas, puras imágenes sin referente real alguno que no remiten más que a sí mismas.

Puede decirse que estas imágenes ya no nos hablan, ¡nos miran! Las imágenes de los Disparates nos observan en silencio. No sale de ellas palabra alguna y, sin embargo —tal es la fascinación que nos producen—, en su silencio nos indican la verdad del mundo, aunque esa verdad solo se exprese en lo inesencial del Disparate, pues las imágenes entregadas a su propio capricho devienen en eco las unas de las otras y, en esta repetición incesante, acaban haciéndose eco del rumor interminable; por ello, al explorar el fondo de lo irreal, las imágenes nos conducen a las profundidades últimas de lo real. Esta es la razón de que las representaciones, que son un engaño, nunca constituyan un sencillo engaño,

… sino el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario. La diferencia entre lo real y lo irreal, el inestimable privilegio de lo real, reside en que hay menos realidad en la realidad. [...] Es esta deficiencia, una especie de adelgazamiento, de reducción del espacio, la que nos permite ir de un punto a otro, según el curso feliz de la línea recta. Es lo más indefinido, esencia de lo imaginario, lo que impide a K. alcanzar jamás el

Castillo, como le impide eternamente a Aquiles alcanzar a la tortuga, y quizá al hombre vivo alcanzarse a sí mismo en un punto que haría de su muerte algo perfectamente humano y, por consiguiente, invisible.[15]

Tal es el espacio generado por las imágenes de Goya, surgido, como el ser más genuino del pintor, del borde mismo de la realidad y la cultura; de ese margen vacío de acontecimientos históricos, alimentado por la soledad y el aislamiento del artista, que es el límite que nos separa de lo ilimitado y en el que resulta tan fácil perder el equilibrio. Un paso más y ya no haremos pie; no podremos sino levitar con la ingravidez de los descarnados fantasmas, con la levedad de las puras imágenes convertidas en este mundo sin mundo en puras sombras ontológicas; flotar o caer, tanto da, desde ningún sitio hacia ninguna parte, pues ninguna parte de este mundo es el Afuera del mundo. O precipitarse en el único lugar posible (que no es propiamente un lugar, aunque dé lugar), el del vuelo caprichoso de estas imágenes o simulacros que ya no pueden refrenarse, sino que se sueltan para cobrar, en el mismo salto sobre el insondable abismo, autonomía y vida propias hasta salirse de la realidad.

Fragmentos de Goya

Goya escribe en el aire y, sin embargo, no hay nombres ni razones en el aire de los Disparates. Ninguna palabra para llenar un vacío que deshace la presencia sin arrojarla a la ausencia. Más bien una impresión de Desastre en la relación con el mundo, el recuerdo de lo que nunca ha tenido lugar y que, no obstante, permanece ahí, inmemorial, en ninguna parte, aunque de manera que el «ninguna parte» acontece.

El espacio de los Disparates parece nacer de una yuxtaposición de estallidos, de fragmentaciones, de abismos. Un estallido y un vaciamiento de la realidad: simulacros, desiertos, injerencias del sueño. Y un estallido, asimismo, del hombre: metamorfosis animales, muecas simiescas, carátulas grotescas, peleles, maniquíes, autómatas, gestos estereotipados y danzas maquinales. En la terrible abstracción de ese antipaisaje que es el «Perro semihundido», la más desamparada de las figuras que pueblan las Pinturas negras, en el que ya no se percibe sino espacio atmosférico, hemos visto cómo el desierto se profundiza. El vaciamiento alcanza al propio hombre como tema, pero también como sujeto contemplador cuyo espacio —ha observado de manera certera Antonio Saura— es usurpado por el espacio propio del cuadro: la única figura reconocible es la de un perro, animal saturnino y mensajero de la muerte, del que no se sabe si se está hundiendo o, por el contrario, va a salir a flote, o ambas cosas al mismo tiempo.

Señala Antonio Saura que «las ideas de “surgimiento”, “nacimiento” y “aparición” permanecen necesariamente asociadas a la presencia del acentuado vacío»[16]. Ahora bien, este surgimiento «fosilizado en un instante» que apenas se recorta sobre un «espacio opaco y denso, un vertical y terroso espejo que no es ni cielo ni desierto, sino ambas cosas a la vez», este acontecimiento abrupto y repentino, es también, y de un modo esencial, hundimiento y caída. Sin embargo, la cabeza del perro se asoma, semihundida, y esto es lo que cuenta: nada importa el desde dónde ni el hacia dónde. Se asoma en esa frontera de la realidad, en ese borde que señala la diferencia entre el ser y la nada, entre el aparecer y el desaparecer, entre el lenguaje y el silencio.

No solo la realidad, sino también el propio yo del artista inmerso en la ensoñación nocturna sufre «pérdidas de ser». Sueños diurnos son todavía los Caprichos, protegidos de las potencias abismales por el escudo moral de la sátira. Aunque ya participan de la vida nocturna de los otros sueños, los de la Noche, aún constituyen los devaneos caprichosos de un sujeto con historia, de un hombre que se autorretrata en el frontispicio de la serie con la suficiencia y la despectiva distancia del satírico. La mirada ilustrada de Goya toma distancia y asciende hasta brillar a gran altura, si bien la enfermedad y el desengaño la harán caer violentamente, como derribada por un tiro. Será en las pinturas de su Quinta —sita en las afueras de Madrid aunque en el centro (sin centro ya) de Goya—, pero sobre todo en los Disparates (esas láminas que disparan a la altanera mirada que sobrevuela el mundo), cuando del cogito del pintor nazca, por una suerte de partenogénesis, una plétora de sombras y fantasmas. Las ensoñaciones nocturnas de Goya comparten con los sueños ese «misterio de ontología» al que alude Gaston Bachelard, el desconcierto ontológico que provoca la existencia misma de las imágenes oníricas. Sin duda, hay en estas, como en la obra más íntima del pintor aragonés, algo que nos despierta de nuestro adormecimiento (el adormecimiento diurno que nos oculta a la realidad del sueño) y se anuncia en un sujeto, pero para abrirnos a un silencio más profundo, al ensimismamiento progresivo de ese mismo sujeto. La hipertrofia del yo, alimentada por la enfermedad y la soledad, desemboca en la hemorragia interna de ese mismo sujeto y acaba haciendo estallar la frágil estructura que mantenía en pie las cuatro paredes de su personalidad: ningún sujeto, en efecto, parece que pueda formularse ya en estos sueños sin historia y sin futuro de los Disparates; unos sueños urdidos por una suerte de imaginación anónima e intemporal en los que el soñador hace equilibrios por la delgada orilla que circunda el mundo, más allá (o más acá) del ser y de la nada. Sueño sin fin que nos pone en contacto con lo que no tiene fin y, a través del olvido, con el recuerdo del Desastre.

Del sueño —escribe Blanchot— no cabe acordarnos: si viene hacia nosotros —pero ¿de qué venida, a través de qué noche?—, tan solo es por olvido, un olvido que no es únicamente de censura o de inhibición. Soñando sin memoria, de tal manera que cualquier sueño temporal sería un fragmento de respuesta a una muerte intemporal.[17]

Olvidar, y el olvido primordial es el olvido de sí, para recordar que, en la hondura interminable del Afuera, todo lo que está por llegar ya ha llegado.

Goya acaba saliéndose de Goya. Goya no puede ser Goya y seguir siendo él mismo. En los sueños de los Disparates no solo el mundo y el alter ego son lo otro (para todos, pero sobre todo para un sordo, el otro es el prójimo); también el propio yo del soñador, en su radical extrañeza, ha dejado de ser él mismo para convertirse en otro, en lo-otro-que-yo. El pintor no puede ver cómo se destruye y se renueva el universo a cada instante sin que algo dentro de él se conmueva, sin que se resienta y se resquebraje el pensamiento de la unidad, de la identidad, del ser. «Apretamiento, estrangulamiento —advierte Blanchot— hasta la ruptura», hasta que, por la violencia del arte o de la enfermedad (o del arte como enfermedad), se produzca la «ruptura, la quiebra, la fragmentación, el desgarramiento de lo desgarrado en cada fragmento, aguda singularidad, punta acerada»[18]. De modo que el lenguaje del arte, a partir de esta violencia originaria, ya solo puede ser lenguaje de lo fragmentario, del estallido; el lenguaje del último en pintar, del pintor que ha dinamitado el arte occidental, pues ya no hay lugar para una pintura de nominación que pretende reproducir el orden y la unidad de un mundo. No hay un mapa para orientarse en este nuevo territorio del arte; ni los personajes ni nosotros sabemos adónde ir: ellos porque en este espacio de deslocalización (dis-locación) no están propiamente en ningún sitio; nosotros, porque hemos perdido toda sensación de seguridad y de residencia, toda sensación de amparo, porque hemos perdido la referencia a un mundo (quizá por eso sean estas láminas tan actuales a nuestros ojos). Sin unidad tampoco hay dualidad ni posibilidad de superación dialéctica. No hay lugar en este aire para esa dualidad primordial de la naturaleza que veía Schelling entre la luz y la gravedad, o para esa teoría óptica, moral y cosmológica de Goethe que hacía surgir el color de la polaridad entre la luz y las tinieblas; ni siquiera para esa fe en el antagonismo creador de William Blake, cuyo gran poder visionario le hizo testigo de Las bodas del cielo y el infierno. El infierno se ha desplomado sobre el cielo y este sobre la tierra. Dios se ha desmoronado con el yo, como si este mundo fuese el vano sueño de una divinidad dormida y agonizante que sueña que está cayendo, antes de que se suicide con Philipp Mainländer[19] y Nietzsche certifique su muerte. Sin mundo, sin Dios, solo la soledad expuesta al callado Afuera.

[1] Sobre las distintas fuentes que recogen la morada aérea de los demonios, véase Delumeau (1989).

[2] En concreto, la imaginatio es la facultad de retención de las formas ausentes (el sensus communis o la koiné aisthesis de Aristóteles); la phantasia, en cambio, es la facultad de la reelaboración de los fantasmas retenidos por la imaginatio. Pero, como advierte Ferraris, esta pareja «fantasía-imaginación» se encuentra a nivel histórico en un «acontecer de traducciones problemáticas», de modo que no pocas veces aquellas primeras significaciones se confunden e invierten. Como nos es imposible abordar en el ámbito de este trabajo tan difícil cuestión, remitimos al lector a la sugestiva obra de Ferraris (1996): 11-19, adoptando aquí el criterio más funcional y genérico que hace equivalentes ambos términos (después de todo, «fantasía» es solo una transliteración de la palabra griega y el término «imaginación» está emparentado con la forma griega más antigua visio) y pensando que en algo al menos se igualan, a saber: «en su común irrealidad».

[3] Puede verse al respecto el libro de Zolla (1968).

[4] Cf. Glendinning (1976): 273-292.

[5] D'Angelo (1999): 163.

[6] Cit. en Zolla (1968): 84.

[7] Blanchot (1992): 250.

[8] Argan (1983): 71.

[9] Un magnífico estudio de la idea neoclásica de la muerte como figura es el citado de Argan (1983): 79.

[10] Starobinski (1988): 46.

[11] Blanchot (1990): 10.

[12] En adelante, cuando se trate de una obra conservada en el Museo del Prado, sobre todo al referirnos a los dibujos de Goya, utilizaremos la abreviatura MP.

[13] Lévinas (2000): 39.

[14] Gassier y Wilson (1970): 310.

[15] Blanchot (1987): 213-214, a propósito de El Castillo de Kafka.

[16] Saura (1990): 26.

[17] Blanchot (1990): 37.

[18] Ibid., p. 45.

[19] Véase la edición española de la obra fundamental de Philipp Mainländer Filosofía de la redención, a cargo de Carlos Javier González Serrano y Manuel Pérez Cornejo (Madrid, Ediciones Xorki, 2014). También existe una reciente

antología en Alianza Editorial (2019), con textos inéditos, a cargo de González Serrano y de Pérez Cornejo, bajo el mismo título.

El vuelo: la caída

El mundo flota

La imaginación aérea de Goya no ve pilares, sino ramas y arcos suspendidos en el aire, como aquellas sobre las que descansan los extraños personajes del «Disparate ridículo» —estampa número 3 de los Disparates—, que se han quedado sin mundo. El aire, que en cuanto se concentra y produce ignición se ha considerado desde antiguo como aliento de vida y como combustible de todos los procesos vitales, se transforma ahora en vehículo de caída y de desfondamiento. Su ligereza y movilidad, que lo hacen medio idóneo para las metamorfosis de las imágenes (de ahí que Shakespeare dijera de los actores que «son espíritus y pertenecen al aire, al leve aire»), no hablan tanto de materia sublimada o superada (o del elemento mismo de nuestra libertad, como pensaba el propio Nietzsche), cuanto de pérdida de consistencia de lo real. En este éter que con frecuencia adquiere los colores pardos e indefinidos de la noche no se escuchan voces: no sirve de hálito a la palabra, al Logos. Pero hay que aclarar que, aunque el cielo de un sordo no vibre como un cristal sonoro, únicamente un sordo con el olfato de Goya podía percibir con tanta agudeza las criaturas y los fenómenos del aire: el viento, el vuelo, la tempestad, la ligereza, el olor y, como pintor que era, también la luz —en especial la lunar— y los seres sin forma que habitan esta oscura niebla. Pocos han sido tan sensibles a este intermundo, que la tradición siempre reconoció como vínculo sutil entre el cielo y la tierra, un mundo desrealizado que, para Goya, sentado en el borde del ser, se constituye como el espacio imaginario que hace estallar los límites prohibidos para tender un puente invisible entre lo real y lo posible, entre la vigilia y el sueño o entre los vivos y los muertos. A veces el elemento aéreo se mueve, dinámico, con ligereza y velocidad, a vuela pluma, con esa proteica alegría de lo que no se para en resultado alguno, de aquello que no cristaliza en forma alguna; otras, en cambio, no se percibe en la negrura del aguafuerte soplo de viento alguno, como si ese medio refrescante y universal se estancase y se viciase. Tal es el aire que se respira en las paredes de la Quinta del Sordo, que no es el aire sonoro, diáfano y fresco; no es el aire móvil, claro y vibrante de la «libertad aérea» que, según Bachelard, «habla, ilumina y vuela»[1]; es el propio aire que se condensa en sombras, sombras envueltas en otras sombras gravitando sobre un centro indiferente, con respecto al cual el capricho y la necesidad permanecen equidistantes. «Ese centro inmóvil —concluye Ramón J. Sender en un agudo

ensayo— al que se va cuando subimos y cuando bajamos, sin que nadie pueda impedirlo, es la muerte»[2].

Mas de la muerte, como sabemos, solo es posible hablar en figura: sombras o imágenes de la negación y de la impotencia, imágenes de locura, prisión, ignorancia, naufragio, incendio, hambre, guerra, tortura, rapto, violación, canibalismo, bandidaje y asesinato; pero también, por una extravagante preferencia del pintor, imágenes fantásticas, como esos vuelos de trasgos y brujas, nacidos de la superstición y la sugestión popular, figuras grotescas que, por recortarse sobre un fondo nocturno y aéreo, nos ponen en contacto con el reverso de nuestro mundo, al igual que los sueños nos comunican con esa otra mitad de nuestra vida que se oculta a la conciencia despierta. Figuras que atrae Goya con el fino sedal del humor y la invención para luego pescarlas, sentado en la orilla del mundo, en un mar pletórico como el ser y profundo como la nada, cuando, con un ojo cerrado y otro despierto, duerme la razón. Uno duda ante estos sueños, no sabe si son figuras que se recortan sobre el fondo de la vida o si es nuestra vida la que se recorta sobre el fondo de los sueños; pero se trata de una duda que ya no es barroca, que no es metódica ni romántica todavía. Estas figuras del ensueño que parecen flotar libremente, con alas o desaladas, en un éter indeterminado (aunque en apariencia estén posadas, como muchas de las figuras de los Disparates, en un simulacro de suelo firme, una simple raya en el horizonte, un escenario despoblado y vacío o una rama que hiende el aire), en realidad niegan el espacio y el tiempo; también niegan las formas, las cuales se tornan puras imágenes, semejantes solo a sí mismas; ingrávidas, incoherentes, disparatadas o separadas del significado, se escurren como demonios. Son visibles, pero como lo son los arabescos del sueño, las vaporosidades del deseo, las proyecciones del odio y el miedo. ¿Por qué flotan o vuelan estas figuras estrafalarias? Por su falta de plomada moral, por su ausencia de estructura u osamenta lógica, por la carencia de todo principio, criterio u orden de sentido (ni siquiera el sentido del sinsentido). Estas brujas no vuelan sino hacia los aquelarres de lo real, hacia esa trastienda o antiorden lucífugo de la realidad que, como una cuerda floja (como la funámbula sobre el caballo del «Disparate puntual»), se tiende entre el ser y el no ser.

Estas brujas lo dirán

Goya se rodea de un mundo aéreo y alado. Sus criaturas más carismáticas vuelan, aunque no siempre tengan alas; vuelan y no son dioses ni ángeles; diríamos que son diablos si Goya hubiese creído alguna vez en ellos. Tampoco son aves, aunque muy a menudo aparezcan acompañadas de siniestras rapaces

nocturnas, mensajeras de innominados presagios. Se hallan en las antípodas de esas almas aladas neoplatónicas, pues, cuando tienen alas, estas suelen ser ortopédicas o membranosas, como de murciélago, similares a las que llevan los hombres en «Modo de volar», no aptas para elevarse hacia los cielos, sino para atropellarse y chocar entre sí. Y si son capaces de escapar a la gravedad y de elevarse por los aires no es para acercarse a los misterios divinos, sino para perderse en los abismos siderales. De ahí que estos vuelos, levitaciones o suspensiones sean tan parecidos a una caída, pues dichos seres no son libres sino para caer. Una caída libre, caída ilimitada, un infinito de caída, como de universo en vertical, que no se deja pensar, pero que se siente en la boca del estómago; como en la intimidad de esos sueños en los que, durante un instante que dura una eternidad, no dejamos de caer y, con nosotros, el universo entero.

Estas criaturas suelen adoptar, por una suerte de interna necesidad, aunque también por la sinrazón del capricho, la apariencia de la bruja o hechicera. Imagen emblemática, ya lo hemos dicho, pura imagen, imagen del extravío o de la ausencia de referente (en época de Goya, ¿quién cree ya realmente en las brujas?): imagen de la imagen, por tanto. Y como nada designa, todo lo evoca, si bien lo hace bajo el signo de la amenaza, del desastre, de la desaparición, aunque también de la pura seducción, de la fascinación sin límite. Junto a esa mujer desvalida por la que Goya siente verdadera compasión, víctima de la violencia del hombre, de la pobreza, del cansancio o de la prisión, está la mujer perversa y castradora. En el imaginario de Goya la bruja se ha convertido en la imagen de la terrible y transgresora, la enigmática Lilith que abandonó el Edén para siempre y se fue a vivir con los demonios a las regiones aéreas, por lo que la tradición la ha pintado con alas; la hembra estéril, enemiga de los partos y de los niños, que se rebeló contra el hombre y contra Dios negándose a alumbrar la vida. Imagen devoradora que con frecuencia se sirve de sus hechizos para arrancar la vida a los hombres entregados al sueño[3]. Voluptuosa y ninfómana, de apetitos voraces, devoradora del sentido, sobre todo del sentido moral, esta mantis caníbal representa una amenaza para el varón y el orden social establecido. Puede decirse que si el aire en Goya es el elemento de lo imaginario (como medio o lazo universal de todas las cosas, es el único que puede vincularlas o desvincularlas según mil formas o combinaciones diversas), la figura de la bruja se constituye como arquetipo goyesco de las imágenes que habitan ese espacio: entiéndase bien, no únicamente como ficción supersticiosa, sino también como imagen seductora del horror, grotesca contrafigura de la madre que sacrifica y chupa con glotonería vampírica la vida de los recién nacidos; dispensadora cruel de muerte como la madre es generosa dadora de vida. Si el viaje dentro del cuerpo de la madre es comparable a un baño de éter, el vuelo de la bruja a través del aire solo puede compararse con una inmersión en el baño del diablo; si la madre encarna

—empleando una feliz expresión de Bachelard— la «dicha acunada», la bruja solo puede personificar la desgracia y la furia; si la madre es expresión de esa «voluptuosidad dulce, difusa, lejana», la bruja lo es de la voluptuosidad depravada y violenta; si aquella representa los «brazos protectores», esta la hostilidad de las fuerzas separadoras de la vida que nos dejan desamparados e impotentes; si la una se ofrece como «cuna del viento», cielo en calma o «inmensidad acunada», la otra lo hace como tempestad aplastante y aniquiladora. Si, en su transfiguración o sublimación aérea, cuando la madre calla «todo se armoniza en este silencio y en esa profundidad», en el de la bruja (el silencio atormentado de nuestro sordo hechicero) las contradicciones cobran cuerpo y alma, las discordancias se concretan en gritos inaudibles y la acción del deseo, al estrellarse desde la altura de su ambición desmesurada contra la áspera y dura roca de la fatalidad, produce monstruos. La insaciabilidad del deseo, que nos condena a vivir en el aire (a vivir siempre «en vísperas de contento», que diría Quevedo) y que la decrepitud y la vejez no apagan, como el de esa bruja alada, flaca y repugnante que acosa y mira con lúbrico ardor a otro viejo con alas, en un dibujo de la serie Álbum G titulado «Se quieren mucho» (MP, D 4129, GW 1763).

Acaso el pintor encerrado en su Quinta sintiera, por una sensación similar al tacto, las vibraciones en el aire de misteriosos y burlones ronroneos, como susurrados a su oído interno —el mismo que mantiene o altera el sentido del equilibrio— por un sinfín de imágenes que se espesaban hasta convertirse en sombras o zumbidos de brujas voladoras, cual oscuras mensajeras de un terrible secreto. Ancestral arcano el que transmiten las brujas a quien se atreva a escucharlas. «Estas brujas lo dirán» es el título que Goya pone a un dibujo de la serie Álbum C (MP, D 4107, GW 1306), en el que vemos a una vieja reseca, con el pelo erizado por el viento, que vuela o cae en posición fetal y lleva un manojo de culebras en sus ávidas manos, un diabólico manjar que esta especie de Medusa aérea devora de manera compulsiva. Que ¿qué dirán? Acaso la verdad insoportable, tal vez la verdad del Desastre, la verdad de que no hay verdad. Que ¿qué es lo que dicen? «Nada dicen», responde el título de otro dibujo del mismo álbum (MP, D 4108, GW 1307), que parece, como observa Enrique Lafuente[4], una secuencia del anterior, aunque ahora son dos brujas las que forcejean en el aire con inútil furia para abrir la losa de un sepulcro; nada dicen o, si tenemos presente hacia dónde apunta el Desastre 69, dicen: «Nada». Contra esta palabra, que parece esconder el secreto de la tumba, no hay enmienda ni consuelo posible. Y, sin embargo, no hay dibujos más vivos, festivos incluso, que los de las brujas goyescas, como el de esas mujeres que «Suben alegres» (París, Museo del Louvre, GW 1368) tocando castañuelas y panderetas, o el de esas otras brujas aéreas de los siguientes dibujos del Álbum D, «Cantar y bailar» (Londres, Count

Seilern, GW 1369) y «Regocijo» (Nueva York, The Hispanic Society of America, GW 1370). Al lado de estos frenéticos y apasionados vuelos de brujas, los ocasionales dibujos alegóricos, como el titulado «Lux ex tenebris» (MP, 4086), del Álbum C, que muestra a una mujer volando con el libro que representa la Constitución, resultan apagados y sosos.

Dado el modo en que fueron requeridas para aliviar el universo de la soledad de Goya, estas brujas tienen aún mucho que decirnos (o señalarnos, como una leve indicación o un cómplice guiño), y seríamos injustos con estas figuras femeninas si redujéramos su presencia a una mera sátira burlesca de la superstición popular, fomentada por las fuerzas reaccionarias, o a un simple aspecto de la supuesta misoginia del pintor, como consecuencia de desengaños amorosos. Sin duda ellas, como la Esfinge, encarnan al monstruo que nos plantea un enigma indescifrable, un acertijo mortal. Si buscamos una figura que aglutine, en un todo orgánico, los distintos aspectos del imaginario goyesco (la mujer y la feminidad perversa; la crueldad y la voracidad; el enigma y la fascinación; la angustia y la muerte; el vuelo y la caída; la imaginación y el metamorfismo irreductible de las imágenes), quizás haya que pensar en la esfinge hechicera. La esfinge de Goya también es un monstruo fantástico y, aunque no presente el aspecto convencional que todos conocemos (en parte mujer, en parte animal), expresa asimismo, cuando se hace visible, una proporción de mitad y mitad, como si la realidad estuviese implantada en el tronco mismo de la fantasía. Además, la esfinge (bruja) goyesca cumple con su vocación originaria de monstruo funerario que recorre invisible, enigmática y rapaz, con implacable crueldad, los cementerios incalculables de la guerra; o que, asomada al borde de vastas soledades, de espacios infinitos y vacías eternidades, protege, en los Disparates, el umbral prohibido que separa a los vivos de los muertos. El monstruo goyesco prolonga la sombra sobre la inmensidad del desierto en el que se precipita el sol poniente, allí donde se eclipsa aquella luz de la razón que había iluminado la marcha ilustrada hacia el progreso. De ahí que, con frecuencia, las esfinges hechiceras de Goya hayan perdido las alas, y si se mantienen a flote en el aire, a pesar de tener, como sus ancestros saturninos, un trasfondo melancólico, es por su parentesco carnal con su contrafigura la Quimera, «femenina, metafórica, ligera, animal, ardiente, rabiosa, ilimitada, imposible»[5], rasgos todos ellos que convienen a la naturaleza misma de la imagen y, sobre todo, de esa imagen de las imágenes que es la bruja goyesca. También en Goya el monstruo toma la forma de un acertijo que, como el de la muerte misma, nadie sabe resolver. Tal es el enigma que plantea el monstruo por antonomasia de la leyenda griega, en el imaginario helénico, así como en el de nuestro pintor, de naturaleza femenina: la adivinanza mortal que la inteligencia (Edipo) no puede resolver salvo al precio de perderse a sí misma. Tal es la fascinación que siente Goya por

el misterio de la mujer: la esfinge siempre es una mujer; en su imaginario el monstruo es ella; de ahí que no se atreva a representar su rostro, que suele aparecer, incluso en sus más agudos retratos, tipificado o genérico, aniñado como el de una muñeca o grotesco como el de una bruja. El otro es ella, la que nos da la vida y puede quitárnosla, que es madre y antimadre, objeto de deseo y amenaza; ella, que en la imagen de Goya encarna el fondo más oscuro de todo lo que vive y muere.

Madres terribles son las Parcas que gobiernan la suerte de los hombres, esas viejas brujas del destino cuya asamblea solemne y grotesca imaginó el pintor, cómo no, en el aire, en una de las llamadas Pinturas negras («Las Parcas [Átropos]») que adornaban el piso superior de la Quinta del Sordo. Reparemos en que el misterio de las mujeres goyescas no se disipa como por encanto con las palabras mágicas a las que tan acostumbrados nos tiene el psicoanálisis —palabras o expresiones como «complejo de Edipo» o «miedo a la castración»—. Tampoco se resuelve diciendo simplemente, como hace algún autor, que en la obra de madurez de Goya:

… la mujer es la fuente del deseo, el vicio, la hipocresía y la falsedad; efigie de doble rostro por quien los hombres se condenan... Ellas [las brujas] representan lo horrible del ser humano, lo degradado, lo viejo, lo opuesto a la belleza y a la bondad.[6]

Es decir, no puede haber lugar a dudas de que el imaginario goyesco tuvo que alimentarse de una cultura que se había caracterizado, más que por el odio, por el temor a las mujeres; de que su particular visión de ellas hubo de hacerse necesariamente a partir de la evidente condición masculina del pintor, con todas las limitaciones y contradicciones, con todos los miedos y deseos a ella aparejados. Pero esto no nos impide ver en la mitología femenina de Goya algo más que un simple fantasma de la mente o de una libido reprimida. En ella encontramos la representación de una cosmovisión y un pensamiento figurativo de profundo calado que habla, como la Esfinge, en enigmas, ocultándose o revelándose precisamente en su ocultación. Como esos monstruos de doble faz que aparecen de manera recurrente en su universo imaginario, el misterio de la feminidad en Goya expresa, por su lado más luminoso, el sí más rotundo y entusiasta a la vida, el goce y la alegría del devenir; la gracia y la belleza de la existencia, la ternura acogedora de la madre o de la amante; la jovialidad picarona de la maja y de la joven prostituta. Por el lado más sombrío y grotesco, en cambio, se convierte en la bruja, su personal dramatización del desastre cósmico e individual, pero también del desorden histórico como fruto de los nefastos acontecimientos políticos a los que tan sensible fue el pintor aragonés:

cual figura de la crueldad y del horror, la bruja simboliza todo el padecimiento del mundo y del hombre, la negatividad inherente a la existencia que se hace carne desgarrada en la violencia y la barbarie de la guerra, que saca a la luz la parte más oscura e irracional, asesina y caníbal del corazón humano, cuya abyección nadie como Goya, si exceptuamos a Sade, se atrevería a presentar con tamaña crudeza. Imágenes atroces, las de estas decrépitas brujas de patética desnudez, en cuyas carnes maceradas parecen condensarse, con intensidad onírica y alucinatoria, las potencias desestabilizadoras y saturninas de la vida, esas fuerzas hostiles y separadoras de la enfermedad y la vejez, tan inexorables como los desastres naturales asociados durante tanto tiempo a la acción de las brujas; imágenes en las que emerge, con caracteres descarnados, lo ineludible del dolor y de la muerte, del desamparo y de la angustia. Ni que decir tiene que el hecho de que sea una mujer la que en nuestro pintor personifica la oscura alteridad de nuestro ser, no significa que la parte masculina de la especie se salve de esta monstruosidad que nos define como mortales. El destino del hombre, podría decir Goya anticipándose a Nietszche, siempre es una mujer. Muchas de las imágenes goyescas en las que aparece el tema de la feminización del hombre bajo el dominio de la mujer, o del hombre embarazado u hombre-mujer, apuntan, más que al típico esquema carnavalesco de inversión (como afirman Stoichiță y Coderch en un sugestivo ensayo)[7], a este lado esencial y genuinamente otro de nuestra desconcertante humanidad, que, en la imaginación de Goya, cobra cuerpo en el indescifrable enigma de la mujer.

Hemos hablado de caída, pero también esta puede imaginarse como una fuerza irrefrenable que nos arrebata o nos rapta haciéndonos sentir la angustia de la impotencia y la indefensión. He aquí otro tema, el del rapto, que aparece de manera recurrente en el imaginario goyesco. Roban las brujas a niños y recién nacidos, mientras que a los hombres incautos los atraen con sus señuelos. Aunque también las mujeres son víctimas perseguidas y secuestradas, tal como vemos en varios Disparates, prevalece la imagen femenina del monstruo. Los monstruos femeninos con alas, como la Esfinge tebana, solían ser raptores y ladrones de almas; seductores y voraces, con frecuencia ejercían su violencia originaria mediante un abrazo mortal, de acuerdo con la etimología de la palabra «esfinge»: la que mata abrazando, la que aprieta u oprime, la que asfixia o ahoga[8]. O bien la que atrae con sus irresistibles artes de seducción a los inconscientes hombres para chuparles la sangre, tal como vemos una y otra vez en las imágenes de Goya. La figura del pelele de uno de sus últimos cartones para tapices, sobre la que volverá más tarde en el «Disparate femenino», puede ponerse en relación con esta imagen del hombre indefenso, manejado o manteado a capricho por unas fuerzas, las de la propia vida, que no sabe ni puede controlar.

Estas fuerzas adoptan a lo largo de la historia formas diversas. Como la propia Esfinge. En un interesante estudio Pilar Pedraza ha seguido la evolución de esta imagen legendaria desde el Renacimiento hasta nuestros días: guardiana de los más profundos arcanos para el neoplatonismo; liviana y ambigua como representación de la mera opinión y de la ignorancia en Andrea Alciato; símbolo de la inconstancia (por sus alas) y la crueldad (por sus garras) de la Fortuna en Natale Conti; demonio de la angustia que oprime el pecho del durmiente en Coleridge y Füssli; mito, en fin, de la feminidad maléfica y la mujer-fatal en la imagen romántica y contemporánea[9]. Distintos rostros que admite su naturaleza proteica y que parecen concitarse, en una suerte de síntesis imposible, en la figura más emblemática de un pintor cuya larga vida recoge la herencia de los siglos anteriores y, al mismo tiempo, abre el horizonte de la Modernidad: la figura de la bruja como esfinge que oprime, junto a esa caterva de grifos, harpías, búhos y murciélagos, los sueños de la razón de Goya, como el íncubo-mono (Pedraza ha mostrado la existencia de un mono-esfinge ya desde Plinio) oprime el pecho de la durmiente en la célebre Pesadilla de Füssli (Detroit, Institute of Arts). Pero la esfinge-bruja de Goya no es ya la domesticada esfinge rococó ni la que aburridamente decora los muebles estilo Imperio; tampoco es la esfinge neoclásica y delicada que plasma Ingres en 1808, en su célebre Edipo y la esfinge del Louvre. Indomesticable y brutal, carece asimismo de la maléfica belleza y de la ambigua sensualidad con las que nos seduce en la obra de Gustave Moreau, Edipo y la esfinge (Washington, National Gallery), en la cual el pintor, como observa Pilar Pedraza, ha convertido el enfrentamiento tebano en una pugna contenida en la que se miden lo humano y lo animal. En Goya esta confrontación entre lo racional y lo irracional tiene lugar dentro del hombre y, tras haber logrado un cierto equilibrio (la animalidad y la cultura, la fiera y el arte se miden llegando a vencer este último en una serie como la Tauromaquia), acabará decantándose hacia la más cruda irracionalidad en las Pinturas negras, aunque solo para caer finalmente por debajo mismo de lo irracional en la serie de los Disparates.

Será este duelo, que se libra en el pecho angustiado del pintor antes que en la fría reflexión de los conceptos, el que determine el destino trágico del artista de Fuendetodos. En cierto sentido, puede establecerse un paralelismo entre su sino y el del más melancólico de los héroes trágicos, Edipo, el del pie deforme, rey de los tebanos y esclavo de su infausto destino. Tal como sugiere Jorge Luis Borges, quien a su vez sigue la interpretación de Thomas de Quincey, puede verse en el sujeto del enigma de la Esfinge no tanto al hombre genérico cuanto al individual, «el individuo Edipo desvalido y huérfano en su mañana, solo en la edad viril y apoyado en Antígona en la desesperada y ciega vejez»[10]. El joven y provinciano Goya, ambicioso e impulsivo antes de tomar la calle del desengaño;

el pintor maduro y sordo, encerrado en sí mismo; y el anciano enfermo, que se apoya en Leocadia Weiss en el triste y desesperado ocaso de la vejez. Pero es posible rastrear la afinidad que existe entre Goya y Edipo hasta llegar a su raíz más profunda, pues ambos presentan una deformidad: los dos son tullidos; cojo el uno, sordo el otro. Edipo comenzará a ver realmente cuando se vuelva ciego; Goya, cuando aparte los ojos de la convencional y falaz apariencia para grabar, en los subterráneos de esta, el silencio y la oscuridad del mundo que se encuentra siempre al borde del Desastre. Ambos reconocen el enigma del Monstruo en el enigma de los pies. La Esfinge pregunta sobre los pies, que son los soportes de la existencia humana, a un cojo. Como anota Pilar Pedraza,

> … si los pies asentados en el suelo proporcionan al hombre estabilidad y seguridad en la locomoción, también tienen el inconveniente de volver banales sus relaciones con el suelo. [...] En el caso de Edipo, por el contrario, el dolor que siente a cada paso que da le hace presente y consciente la dura realidad de que, si desea avanzar en el camino de la vida, ha de hollar la tierra primero con un pie y luego con el otro.

El Sordo también padece este permanente cuestionamiento de lo real, que nunca puede dar por supuesto, pues ya no está ahí el orden del habla de la comunidad para ofrecer un simulacro de estabilidad a las cosas, las cuales devienen enigmáticas, ora como presencias oníricas, ora como ausencias hostiles.

El enfermo no puede creer en la continuidad ni en la solidez de la realidad que lo rodea, ni en la firmeza del suelo que pisa. «La Esfinge —continúa Pilar Pedraza— pregunta sobre pies y nadie sabe responderle»; quienes no han pensado al hombre «bajo la especie del número de sus apoyos, son devorados por su propia ignorancia bestial». Será este cuestionamiento de la firmeza del suelo (histórico, moral, ontológico), este pasar por la vida con un pie problemático que siempre deja lo real como en suspenso, la que suspenderá en el aire a las figuras goyescas, o la que creará la sensación de caída, como si una sima se hubiera abierto en la superficie geológica que hasta este momento teníamos como cimiento seguro de nuestros pasos. Los sueños, las incertidumbres de la noche o la sombra siempre al acecho de la muerte provocarán una suspensión y un cuestionamiento del mundo, antes de que este se aleje del pintor que vuela o que cae hacia los arrabales (las afueras) de lo real.

Trasgos, frailes, perros y toros

Vistos desde el aire que habita la bruja, o desde la soledad envolvente de la sordera que distancia al pintor del mundo, los hombres parecen más locos y desatinados que nunca, afanados como están en su propia inconsistencia. Empero, la temible hechicera no es la única figura que habita el universo aéreo del pintor aragonés. «Parece que, en el aire —escribe Bachelard—, nos encontramos en la región de las metamorfosis fáciles, de las metamorfosis sin obstáculo»[11]. A veces el monstruo cobra forma murcielaginosa y parece alejarse en el cielo, desmaterializándose y volviéndose solo «un vuelo, el vuelo en sí». Otras veces adquiere un aire de pesada corporalidad, obligado, por su apegamiento a la tierra, a caer sobre nuestras asustadas cabezas cual voluminoso fardo. En pocos lugares de la historia del arte como en los grabados y los dibujos de Goya nos encontramos un muestrario tan grande y variopinto de vuelos, caídas, levitaciones y transformaciones.

El tema es viejo en el imaginario de Goya. Antes de la enfermedad, en los últimos cartones para tapices, los realizados entre 1788 y 1792, no solo se insinúan ya motivos de caídas o equilibrios difíciles, sino que estos se repiten con notable insistencia: un albañil caído del andamio en la versión definitiva de El albañil herido (1786-1787); el juego de La gallina ciega, en el que los participantes giran vertiginosamente, se agachan y se levantan, y en el cual se ha querido ver una alegoría social; el manteo de El pelele; el equilibrio siempre precario de los quebradizos cántaros sobre las cabezas de Las mozas de cántaro; la no menos precaria estabilidad de unos majos con Los zancos; o el inocente juego de los niños, que sugiere la inminencia o la posibilidad de una caída, en Las gigantillas o en Muchachos trepando a un árbol.

Pero la caída y el declive físico de la enfermedad del artista acentuarán y convertirán este tema en una obsesión que lo perseguirá durante toda su vida y que acabará transformándose en una verdadera concepción del mundo (o, si queremos ser más exactos, del no-mundo). La dolencia que sufría Goya en el laberinto del oído le producía vértigos y pérdidas de equilibrio:

Es posible —observa asimismo Edith Helman— que, a raíz de esta sensación vertiginosa que padece Goya en su larga enfermedad, surja su obsesiva preocupación por simas y cuevas y toda clase de caídas que inspiran un buen número de dibujos y grabados.[12]

En un reciente trabajo, ya mencionado, Stoichiță y Coderch estudian el imaginario del vértigo y la caída en unos tiempos en los que no dudan en diagnosticarlo como «el mal del siglo». Entre otros autores, citan a Jean-Jacques Rousseau, quien se siente en la tierra «como en un planeta extranjero en el que me hubiera caído y en el que habito», o al propio José Cadalso, el cual en sus

Cartas marruecas siente cómo el Universo entero «cae y se desvanece, se disipa baxo la segura hoz destructora del tiempo que derriba con igual impulso a los hombres, a todas las obras y hechuras de su mano o de su invención...». Creemos, sin embargo, que este tema, que alcanza con Goya la más alta expresión artística, trasciende el marco de las inversiones y los trastocamientos de la cultura carnavalesca en el que los citados autores parecen confinarlo.

Las imágenes que pueblan este despeñadero se multiplican en los Caprichos. Hombres-aves, a quienes el deseo ha dotado de alas y que, por su inconsciencia, acabarán desplumados, víctimas del objeto de su deseo, en los Caprichos 19, 20 y 21; monstruos nocturnos que agitan con sus deleznables alas el aire espeso y opresivo de «El sueño de la razón produce monstruos» en el célebre Capricho 43; demonios voladores, chupones y soplones que vuelan o caen sobre la canalla infame en los Caprichos 45, 46 y 48; grotescas criaturas de alas membranosas que hacen un alto para repulirse las uñas en el número 51; más duendes y diablos en el siguiente de la serie, los cuales caen como balas o a lomos de lechuzas, como el disparatado séquito de un coco que no es sino aire vestido por un sastre (el sastre de la sugestión de las beatas que se arrodillan ante él); el mismo aire que llena —como único contenido— las cabezas del auditorio al que se dirige el loro del Capricho 53, por cuyo pico sale un discurso tan flatulento como vacío de seso. Aire, después de todo, es lo único que consiguen apropiarse aquellos que en el Capricho 56 suben y bajan en el escenario de las glorias de este mundo, tan inconstantes como la Fortuna. Aire, también, contiene la angosta fosa del Capricho 59, de la que quiere liberarse un muerto viviente, aunque este, completamente solo en su descomunal esfuerzo, a duras penas sostiene la pesada lápida, la cual, y sin que nadie lo remedie (pues los siniestros testigos de semejante hazaña, que, por cierto, no han venido a ayudarlo, solo se irán después de sellar la tumba), acabará sepultando a la patética criatura. Sí parecen liberadas, en cambio, al menos de la gravedad, las brujas y hechiceras cuyos vuelos comienzan a sucederse sin freno: tímidas levitaciones en los primeros ensayos de jóvenes brujas (Capricho 60); viejas y experimentadas voladoras capaces de componer en el aire figuras que sirven de soporte a la inconstancia de una damisela que vuela con alas de mariposa, como nuestras esperanzas e ilusiones (Capricho 61); viejas furibundas peleándose en el aire, alimentando con su furia a un horrible monstruo rabioso emergido del abismo (Capricho 62); en fin, vuelos varios, desordenados despegues y aterrizajes que constituyen escenas de la vida cotidiana de brujas y demonios (números 64-72). Vuelan, en suma, o parecen suspendidos en el aire todos y cada uno de esos nuevos fantasmones de la burla y el engaño (Capricho 74), o aquellos otros que, a lo largo de toda la serie, a lomos de su ignorancia, vanidad o estolidez, cuelgan sobre sus extrañas cabalgaduras, cual brujas en sus escobas, o se convierten ellos mismos en imágenes que

recuerdan las del mundo al revés, en unas no menos estrambóticas monturas de sillas y borricos (números 26, 42, 63 y 77).

En la serie de dibujos que se conservan en el Museo del Prado conocida con el nombre de El espejo mágico (GW 648-653), contemporánea de los Caprichos, somos testigos, gracias al espejo, de otras formas de caída: cae el hombre en la bestia, el dandi en el mono, el estudiante en la rana; cae la juventud en la vejez, la sinceridad en la hipocresía y la civilización en la barbarie del caos y de la guerra. Precisamente cuando llega la guerra Goya, en los Desastres, parece poner los pies en la tierra, aunque solo para hacer de esta el escenario atroz de la violencia y el hambre: si en las series anteriores la gente se encontraba en peligro de caer, en estas láminas el paisaje se siembra de caídos o de los que están a punto de morder el polvo, o se eriza de hombres rotos, empalados y trinchados como aves. Se ha señalado la «analogía inquietante»[13] de estos montones de cadáveres humanos arrojados al suelo con los bodegones que Goya pintó en los mismos años del hambre y la invasión napoleónica, y que tienen como protagonistas cadáveres de animales, dispuestos de cualquier manera, al margen de las convenciones de gracia o elegancia propias del género, como en Pavo muerto o en Aves muertas (Madrid, Museo del Prado), donde las volátiles yacen con sus inútiles alas desplegadas. Pero no olvidemos que el cadáver (de cadere, «caer»), como «objeto caído», como aquello que se encuentra allí, en la proximidad inasimilable del vivo, siempre es —según explica Julia Kristeva— «el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida: esta cosa insistente, cruda, insolente, bajo el pleno sol...»; el cadáver, en uno de sus aspectos «el más repulsivo de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo»[14]. Tanta desolación precisaba de la acción compensadora de un aparato satírico: la serie no acaba con la «Nada» del Desastre 69, sino que de nuevo se llena, en los llamados Caprichos enfáticos, de pájaros, picos y alas de chupasangres políticos y chotacabras religiosos, abandonados asimismo a la precaria estabilidad de la cuerda floja, tan insegura como su fe.

En el superpoblado aire de Goya es fácil ver juntos a brujas y curas, que vuelan o flotan como demonios acechando desde el techo del mundo a los sugestionables mortales. Y es que acaso la religión, como la fe o como la creencia en trasgos y brujas, tenga, por su escaso fundamento, oscuras raíces en el aire, como la de ese sacerdote del irreverente dibujo titulado precisamente «Con la musica à otra parte» (MP, D 4179, GW 1311), número 75 perteneciente al Álbum C, donde vemos a un sacerdote agarrado a un humeante candelero, con una sotana de amplio vuelo que le sirve de alas, volando en compañía de las habituales aves nocturnas que pueblan el cielo de la España negra. En otro dibujo del mismo Álbum C, «Esto huele á cosa de magia» (MP, D 4106, GW 1305), un prelado de alto rango, en quien se ha querido reconocer al papa, flota arrodillado

en el espacio sin apartar la vista de lo que parece una bola de cristal de esas que usan las pitonisas para adivinar el futuro: ¿está preguntándose quizá por la siempre problemática salvación?, ¿es la esperanza tan quebradiza como esta gran pompa de jabón, la vana ilusión de no caer en una vida en la que todo es caída? Sin embargo, cae con rotundidad y sin contemplación alguna, con plena conciencia de su caída, el fraile rollizo de expresión asustada del dibujo bautizado por la mano de Goya con el nombre de «Sueño raro» (MP, D 4049, GW 1297), número 59 del Álbum C, como si, en efecto, se tratase de uno de esos angustiosos sueños de caída, tal vez una recurrente pesadilla del propio artista, tan propenso a toda clase de vértigos. El mofletudo fraile agita frenéticamente brazos y piernas, con ese efecto característico —como observa Enrique Lafuente — de marioneta movida por los invisibles hilos del aire, como si quisiese restablecer el equilibrio perdido y evadirse de la fuerza de la gravedad.

Otro «Fraile flotando en el aire», de un dibujo del Álbum H (Madrid, colección particular, GW 1794), aparece, batuta en ristre, con los ojos cerrados y expresión soñadora.

No parece que haya asidero espiritual ni ensueño religioso al que aferrarse en un mundo que, a los ojos de Goya, se está deshaciendo y en el que el artista hace flotar en un mismo medio a brujas, trasgos, toros y curas. Tal vez el descreimiento del pintor se disfrazara de crítica social y del anticlericalismo propio de los intelectuales ilustrados que atacaban a las clases ociosas, en especial al clero regular, para expresar inquietudes más profundas. Ciertamente, a la hora de interpretar estas figuras que no descansan sino en el puro espacio, estamos, nunca mejor dicho, como por una especie de burlona voluntad del artista, en el aire: carecemos aquí del soporte sociopolítico de otros dibujos de clara intención didáctica, como ese del Álbum C que lleva la inscripción «No sabias lo que llebabas a questas?» (MP, D 4100, GW 1355), en el que vemos a un corpulento fraile en actitud de comer, sentado sobre las fatigadas espaldas de un labriego en plena labor. Pero cuando este peso muerto ya no se sostenga sobre las clases explotadas, sino que se interrogue por su propia mentira, sin otro soporte que el aire en el que levita o por el que cae, entonces tendremos que verlo a una luz distinta de la mera crítica social, esto es, a la luz del tema del vuelo que se repite de forma obsesiva en el artista, incluso en sus composiciones religiosas. En este sentido, no deja de ser significativo que en los frescos de San Antonio de la Florida fuese el milagro del vuelo lo que despertase su interés. Como escribe Juliet Wilson-Bareau, «no se sabe si fue Goya quien eligió representar este milagro particular, pero no hay duda de que, de los que se cuentan en el Año cristiano, este era el que mejor podía despertar la imaginación en este momento»[15].

En efecto, la imagen de san Antonio de Padua transportado por el aire desde la ciudad italiana a Lisboa no podía menos que excitar a este pintor experto en toda suerte de viajes aéreos. Añadamos que, si en el suelo, amortizado o desamortizado, cabe todavía establecer diferencias sociales entre los hombres enredados en conflictos de intereses, en el aire todos los hombres son iguales. Pero no es la igualdad revolucionaria la que se revela aquí, sino una mucho más profunda y sutil: la que iguala al loco con el cuerdo, al preso o al esclavo con el hombre libre, al pobre con el rico, al ser humano con la bestia, a la razón con el dislate; la que equipara, a la postre, lo que sube con lo que baja. Tan disparatada e inútil es la ambición humana de subir (también la del joven Goya por escalar a nivel social, contemplada desde la distancia por el viejo pintor) como la de ese perro de presa, con patas palmeadas y provisto de alas artificiales, que se empeña en su vuelo absurdo y que aparece en un curioso dibujo del Álbum G, «El perro volante» (MP, D 4131, GW 1715). Acaso se trate del mismo perro semihundido que, desde la trágica oquedad del talud o del foso, contempla con nostalgia el vuelo de los pájaros, tal vez envidiando sus alas, las alas de dos pájaros hoy imperceptibles pero que, al parecer, existían antes de las operaciones de traslado de las Pinturas negras de la pared al lienzo, tal como se adivina en la antigua fotografía de Jean Laurent.

El perro, animal psicopompo al que la tradición ha hecho mensajero de la muerte, solo puede aspirar a un simulacro ortopédico de vuelo, a una prótesis como la de esas alas ajustadas a la espalda de un dibujo del Álbum H en el que Francisco J. Sánchez Cantón vio un «Demonio suplicante», pero en el que Gassier, con más acierto, reconoció a «Dédalo viendo caer a su hijo Ícaro (?)» (MP, D 4142, GW 1811)[16]. Al igual que aquel «Ícaro canino», como llamó el propio Gassier a «El perro volante», este hombre de rasgos bestiales mira hacia arriba para comprobar, aterrorizado, cómo se precipita otra especie de simio volador que, como él, ha intentado burlar la ley del suelo.

Las imágenes comienzan a perder todo significado o referente para parecerse solo a sí mismas. Tan loca es su pretensión (la del perro volador, la de las puras imágenes) como la de los anhelos e ilusiones que hinchan las cabezas de los hombres como si fueran globos aerostáticos provistos de alas de mariposa, tal como vemos en un dibujo de Burdeos, «El Toro Mariposa. Fiesta en el ayre. Buelan, buelan» (Londres, colección particular, GW 1757). A su lado, se nos antoja sensato el vuelo del toro alado que flota por debajo de estas testas hipertrofiadas. Posiblemente fuera la descomunal idea, ilustrada por Carnicero, de un combate de toros en el aire ayudados por globos la que inspiró la fantasía aérea de Goya. En un dibujo del Álbum E que reproduce lo que parece una «Pesadilla» (Nueva York, The Pierpont Morgan Library & Museum, GW 1393), otro toro volador, liberado asimismo por una nueva burla de la gravedad del

corral o del coso, ha decidido correr su propia suerte y ha raptado, como en el Disparate 10, «El caballo raptor» —titulado por Gassier y Wilson «Disparate desenfrenado»—, a una mujer que grita espantada con los ojos desorbitados, dejando tras de sí una vaporosa estela de velos. Veremos cómo en el «Disparate de toritos (Disparate de tontos)» los toros voladores se congregan, como en un intento final de culminar el absurdo sumando todos los despropósitos, para caer todos juntos. Estos toros caen a través de las negruras siderales, pero si dijéramos que se precipitan por la no menos oscura alma humana sería lo mismo, pues estos sueños tontos pueden tener lugar perfectamente en la cabeza hueca e hinchada por los deseos y los temores, esos pájaros negros que le devoran al artista los ojos en un dibujo del Álbum G, «Aparicion que le abla. Mal sueño» (MP, D 4133, GW 1720), sin duda, una de las imágenes más inquietantes que nos ha dejado el maestro.

Sueños de vuelo

No obstante, antes de que seamos arrebatados definitivamente por las oscuras aves de la melancolía, conviene que profundicemos en la poética del vuelo. Recordemos, por de pronto, que si el hombre vuela no es porque participe, como el pájaro, del aire ligero, sino por su propia inconsistencia, la cual le impide fijarse en ningún lugar, imposibilitándolo para el reposo. Por ello, escribe Bachelard en El aire y los sueños, por este dinamismo que desencadena «la dialéctica del entusiasmo y la angustia», «el que no asciende, cae. El hombre, como hombre, no puede vivir horizontalmente»[17].

Las imágenes goyescas del vuelo y de la caída no responden, desde luego, a esta «psicología ascensional» de elevación y sublimación íntima de la que habla el filósofo francés, pues, con frecuencia, este eje vertical de impulso hacia lo alto pierde su verticalidad al sobrepasar (sobrevolar) el reino de las valoraciones morales. De hecho, en sus series más negras muchas de las criaturas que parecen volar en realidad no lo hacen, ni ascienden, ni propiamente caen, porque ya no hay eje vertical, metafísico o moral: se comportan como lo que son, puras imágenes que se han quedado sin mundo y que existen suspendidas en el aire como meros suplementos de la acción y de las cosas. Y, sin embargo, la ilusión del vuelo persiste en la ensoñación de estas imágenes del «viaje en sí» o, como añadiría Bachelard, del «viaje imaginario». El mundo se deshace, pero a veces se vive este viaje hacia las afueras del mundo no con angustia, sino con la libertad y la felicidad de las imágenes, como la liberación de una pesada carga, la de la gravedad que nos sujeta a las cosas y nos ata por los pies a la tierra. Quién sabe si en Goya se repitieron esos sueños típicos de vuelo —para el psicoanálisis clásico,

símbolos de deseos voluptuosos— o si, a menudo, soñaba —sobre todo conforme fue aumentando el entorpecimiento físico del anciano pintor— que se elevaba por los aires con ese poder elástico del aerostato capaz de hacer de su cuerpo de ensueño una víscera neumática que crea el vacío a voluntad. Lo cierto es que alguno de estos vuelos oníricos no presenta signo alguno de angustia, como el de ese «Joven flotando en los aires», un dibujo del Álbum H (GW 1817)[18] en el que una joven semidesnuda parece plácidamente mecida, con sus largos velos flotando al viento de las regiones uránicas. ¿Puede adivinarse en este «irse por las nubes», en este onírico «alzar el vuelo» de las imágenes gozosas, el deseo o la añoranza del placer erótico?, ¿o, más bien, una primera tentación enseguida extinguida por la hiel del desengaño, un impulso inconfesable de trascender la triste condición humana, como si en estos sueños sordos el artista todavía escuchara una tenue promesa de paz y armonía interior que pusiera fin a los conflictos que laceraban su alma?

Admiramos la movilidad del pájaro, la ligereza y pureza de su medio. Las alas, con las que el mito dotó a animales fabulosos y a dioses, expresan esta tendencia a la sublimación, si bien es cierto que constituyen ya una forma de racionalización, pues, como observa Bachelard, el vuelo onírico nunca es un vuelo alado. Las únicas alas que expresarían la «experiencia dinámica primitiva» serían las alitas del talón, como las de Mercurio: «Para el hombre que sueña las fuerzas voladoras residen en los pies», añade el autor de El aire y los sueños. De los pies o de los zapatos (lo que ya nos hace sospechar la naturaleza ortopédica del vuelo) le han salido un par de alitas a la «Mujer joven volando sobre una cuerda», otro dibujo del Álbum H que se conserva en la Galería Nacional de Ottawa (GW 1182), alitas que recuerdan los pies ligeros de los santos budistas. Aunque con alas artificiales acopladas en los omóplatos, muy pesadas a juzgar por su aspecto, los hombres voladores de uno de los grabados más sugestivos de la serie de los Disparates, «Modo de volar», parecen disfrutar de una planeadora serenidad, como inmersos en un gozoso baño de éter.

Ciertamente, el vuelo es el medio de locomoción que mejor conviene a las imágenes. Mas estas prometen siempre mucho más de lo que dan y el ensueño pronto se disipa: las criaturas de «Modo de volar», voluptuosas, no se mueven en ese cielo glorioso con el que sueña con entusiasmo romántico Jean Paul en uno de sus célebres sueños, sino que trabajan para no caerse en los vacíos siderales, extraviadas entre un cielo extinguido y una tierra ya inexistente. Por otra parte, no es el amor, esa imagen de las imágenes, que con su imprevisible flecha apunta siempre a su propia carencia, el que se representa con alas, sino la inconstancia y el desengaño, como esa figura con alas de mariposa que no nacen de los talones, sino de la doblez de una mujer bicéfala que recuerda demasiado a la duquesa de Alba, como en el famoso «Sueño de la mentira y la ynconstancia» (MP, 3916,

GW 620), del que se conserva un aguafuerte en la Biblioteca Nacional, prueba única no publicada. Los sueños de vuelo siempre tropiezan con la angustiosa pesadilla de la caída, expresión de todos los fracasos de un ser (el ser humano, animal deseante y rey de lo inexistente) que quiso alcanzar el sol con sus alas de cera, como el Ícaro del dibujo del Álbum H titulado por Gassier «Dédalo viendo volar a su hijo Ícaro (?)» (MP, 4286, GW 1811), ya mencionado.

A veces se ha interpretado la imagen del vuelo como ese suplemento irreal de la acción que se habría de llevar a cabo, esa acción inconformista y revolucionaria por la que suspiró muchas veces el Goya incomprendido y solitario. Pero ante el escepticismo —no saber ya a qué atenerse—, ante la impotencia —no poder hacer nada frente el avance de las fuerzas reaccionarias y el oscurantismo fomentado por las clases dirigentes, pero también frente a la fatalidad más radical de la enfermedad y la muerte— o ante la voluntad demoníaca —no queriendo de veras hacerlo, entregándose a la inercia trágica y melancólica de la existencia—, al Goya nocturno (el diurno nunca dejó de creer en la acción, en el mundo) solo le queda apelar al sueño, mas no para realizar en él esa acción negada en la realidad, superándola merced a los imperativos del principio del placer, sino para materializar su efectiva imposibilidad, para realizar, en última instancia, esa otra imagen de la ausencia con respecto a la cual se vuelve tan inútil el hacer como el no hacer: la de la muerte inconclusa, la de la desaparición interminable.

Paradójica suspensión en el aire la de estas criaturas del sueño y de la noche que llenan los dibujos y las estampas de Goya, pues contraviene todas las leyes de la naturaleza y de la lógica: sus cuerpos compactos parecen pesados, en ellos predomina el elemento tierra y, a pesar de todo, levitan como fantasmas. A veces destaca el escaso apego de estos cuerpos a las manifestaciones formales duraderas, siempre dispuestos a las metamorfosis fáciles; otras, el anquilosamiento de los rígidos cuerpos de brujas y viejos amojamados, duros y faltos de elasticidad como cadáveres que, a pesar de todo, vuelan o danzan, como los bailarines de gestos mecánicos del «Disparate alegre». Por un lado, nuestra existencia es tan ligera que no pesa, y es esta levedad la que determina nuestro estado aéreo; por otro, nuestra saturnina condición nos hace tan pesados que no podemos con tamaña carga, y no nos queda sino precipitarnos en el vacío y vivir en una permanente caída. No alza el vuelo aquí el cuerpo sutil —al que le nacen plumas, como embrión del alma inmortal—, sino el cuerpo grotesco del doliente mortal. En el universo de Goya sobre todo levanta el vuelo la bruja, y puede decirse que el mundo se sueña en estos ensueños brujeriles de vuelo; pero, parafraseando a Bachelard, para quien «en el sueño no se vuela para ir al cielo, se sube al cielo porque se vuela», cabe decir que las brujas no vuelan para ir al aquelarre; van al aquelarre porque vuelan. Y no vuelan solas, sino acompañadas

o convertidas en aves nocturnas, animales emblemáticos del Saturno devorador: los pájaros que antes envidiábamos por su ligereza y capacidad de movimiento se vuelven ahora sombríos y pesados, transformándose en lechuzas y murciélagos, realizaciones —escribe Bachelard— de:

… un mal vuelo, de un vuelo negro, un vuelo bajo —antitrilogía de la trilogía de Shelley de lo sonoro, lo diáfano y lo ligero—. [...] Condenado a batir las alas, no conocen el descanso del vuelo planeador.[19]

Tampoco son las alas de paloma de los Salmos (54,7), en cuyo abrazo amoroso vuela y descansa el alma; son las alas membranosas que airean el silencio de Dios. Si los pájaros luminosos apuntaban a un cielo repleto de dioses, el murciélago, que, en la «cosmología alada» del Dieu de Victor Hugo personifica el ateísmo, se convierte en el infierno aéreo de Goya en el mensajero maldito de la más sorda e indiferente de las intemperies.

El vértigo y la caída

Elevarse, enderezarse… sin duda, lo que alentó la primera parte de la vida del pintor aragonés fue este impulso hacia arriba. Los episodios que componen una vida nacen, como las formas —si hablamos desde la poética de Bachelard— de un «protoplasma torturado»: son «formas de dolores». Pero si es cierto que lo enderezado sale de lo torcido, no lo es menos que la realidad más retorcida y sórdida surge de lo recto, como la enfermedad de la salud o la fatalidad de la libertad, o como el demonio del ángel o los monstruos del sueño de la razón. En los rostros grotescos que llenan el aire del mundo imaginario de Goya se adivinan rasgos del trágico semblante del ángel caído, de ese ángel arrojado al abismo desde un cielo no menos vacío e insondable, tal como el pintor lo plasma con feroz intensidad en una sanguina conmovedora, por su técnica y su estilo muy próximo a la serie de los Disparates, la conocida con el título de «La desesperación de Satán» (MP, 4286). Asomarse a esta sima sin fondo por la que aún se precipita Lucifer, siguiendo el mismo camino que nos señaló la Esfinge en su vertiginosa caída, es colocarse, como Goya en sus crisis más agudas, al borde de la locura, en ese margen equívoco donde se difuminan las fronteras entre el sueño y la realidad, entre el yo y el otro, en un juego de espejos e identidades dobles en el que se intercambian burlonamente las máscaras de los vivos y los muertos, del ser y del no ser. Tal vez sea la puerta que da acceso a esa sima la abertura por la que se asoman dos individuos en otra curiosa aguada roja, cercana asimismo a los Disparates, que Sánchez Cantón titula «La puerta», José Camón,

«La puerta del infierno» y Gassier, de manera menos comprometida, «Dos personajes asomados a una salida luminosa» (MP, 4283, GW 1610). Observa con acierto este último autor que «el misterio que emana de la espera angustiosa de los personajes», los cuales se inclinan sobre la extraña puerta, señalándola temerosos, como ofuscados por la gran abertura, «proviene sobre todo de un detalle importante: la posición oblicua de la puerta, que no corresponde a ningún tipo de arquitectura racional»[20].

Tal vez haya que buscar el germen de esos sueños de vuelo, de ese empeño reiterado de la imaginación vertical de dirigirse hacia lo alto, en el miedo que nos inspira la posibilidad de caer en la sima, sobre todo cuando nos envuelve la noche. Y, sin embargo, cabría decir, con Bachelard, que no es la caída la que se deduce de la sima, sino la sima de la caída: «Caigo, luego una sima se abre a mis pies. Caigo sin parar, luego la sima es insondable. Mi caída crea el abismo, en vez de ser el abismo la causa de mi caída»[21]. El optimismo imaginario del filósofo de la ensoñación poética, más propenso siempre a imaginar las regiones bienaventuradas que las infernales, lo llevará, no obstante, a creer, más por un acto de fe o una apuesta moral que por la evidencia de las imágenes, que el «eje real» de la imaginación consiste en dirigirnos siempre hacia arriba. Ahora bien, como este autor reconoce a su pesar, las impresiones de caída no solo son más numerosas y dotadas de un mayor realismo que las de vuelo, sino que, además, poseen una incomparable fuerza expresiva y una intensidad poética sin igual, lo que hace que, al referirnos a una vida, ni siquiera podamos hablar de la caída, sino del caer. Nacer, después de todo, es comenzar a ahondar en esta distancia abismal que creamos al caer desde ninguna parte hacia ninguna parte. «La caída en la caída», escriben Stoichiță y Coderch. Caída que crea el espacio y el tiempo de nuestras vidas, ese túnel vertical por el que nos precipitamos en los sueños nocturnos sin que nunca lleguemos en ellos a estrellarnos contra un fondo que no podemos representarnos ni imaginar. Lo que nos angustia es la inminencia de este Desastre aplazado en el último momento, siempre diferido como la propia experiencia del fin. Solo aquel que, como Goya, haya estado muchas veces al borde de la muerte, podrá sentarse al borde del Desastre y ser testigo de ese horizonte de caída en que consiste nuestro vivir.

La caída, el caer, estremece todo nuestro ser. La imagen del Desastre, la más metafísica de las imágenes, aquella que nunca ha tenido lugar más que en el nunca, nos conmueve físicamente. Porque la angustiosa experiencia que la humanidad conoce, desde la oscuridad de su fondo ancestral, como sueño de caída, tiene un fuerte componente orgánico: lo sentimos en sueños como un estremecimiento en la boca del estómago. Si cupiera una imagen que expresase esta extraña angustia que todos hemos sentido alguna vez, se correspondería con una aguada del Álbum D titulada por Goya «Pesadilla» (Marsella, Musée des

Beaux-Arts): como en el dibujo ya citado del fraile trémulo y gordinflón que mira angustiado hacia abajo, agitando brazos y piernas como para defenderse inútilmente de la invisible fuerza que lo arrastra hacia abajo, queda claro aquí el origen onírico, pues, al verla, hasta nosotros podemos sentir esa contracción orgánica que nos corta el aliento cuando soñamos que caemos.

En el sueño de caída sentimos las mismas contracciones en el estómago que cuando nos precipitamos por una escalera. Precisamente eso, rodar escaleras abajo, es lo que hace una anciana en un dibujo del Álbum E o Álbum de bordes negros, «Valentias. Quenta con los años» (Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, GW 1407). Un mal paso es lo que derriba a una mujer en otro dibujo del mismo álbum, «Quéjate al tiempo» (París, colección particular, GW 1386), la cual alza los ojos como para pedir explicaciones a un cielo que responde con silencio. Dar con sus huesos en el suelo fue también lo que hizo un todavía impulsivo y ambicioso Goya cuando volcó su cabriolé, accidente que ocasionaría durante mucho tiempo a nuestro pintor una cojera en la pierna derecha. Esa caída que en la vigilia, para los espectadores que la contemplan, es motivo de regocijo y risa (precisamente, como ha mostrado Henri Bergson en su ensayo sobre La risa [22], lo que de manera tan inmisericorde provoca hilaridad es la mecánica torpeza, el abandono de una persona, que ha perdido su humana verticalidad, a su propia inercia corporal), para el soñador en la vivencia onírica o para el que ensueña en la experiencia imaginaria o poética, se transforma en la más primitiva de las angustias. En la oscuridad del sueño, o en las tinieblas de la casa cuando deambulamos a tientas en la noche silenciosa, se nos hace patente este miedo atávico que se agarra a nuestro vientre: el miedo a no encontrar apoyo alguno, el temor a caer, nosotros, los bípedos inteligentes que han hecho de la luz del día su morada. Solo un sordo nictálope como Goya podía moverse en este reino de aguatinta donde no se reconoce el perfil familiar y tranquilizador del mundo; únicamente el artista aragonés podía habitar esta quinta del Manzanares que pintó de oscuridad, como si hubiera querido convertir su espacio íntimo en un círculo de evocación desde el que invocar la noche del mundo.

Nada estable hay para el enfermo que está acostumbrado al vértigo. Se hunde Goya y, con él, todos los hombres y el universo entero en la caída viviente del ser. Lo más terrible de estas pesadillas goyescas es que no destilan un miedo discursivo, mediatizado por la linterna del explorador conceptual de infiernos, sino un terror ancestral que nos estremece por su física inmediatez. Por esta caída íntima el pintor ha caído en el interior del ser hasta salirse del mismo. En las Pinturas negras, aunque ya ahuecado y vaciado el mundo, así como el propio sujeto en el abismo del silencio y la soledad del artista, todavía se percibe un mundo brujeril y terrestre que se expresa con caracteres estridentes dramatizando la caída, convirtiendo en saturnino destino «nuestro ser de caída», es decir,

proyectando sobre la brutal truculencia de Saturno la imagen del «tiempo fulminante», como dice Bachelard; transformando, en fin, «nuestro ser de caída, nuestro ser-en-devenir en el-devenir-de-caída». En los Disparates, en cambio, parece decrecer la tensión dramática conforme nos vamos deslizando hacia el Desastre: es aquí, en una región en la que ni la razón ni el corazón llegan a hacer presa, donde asistimos con el ánimo en vilo al desplome del cielo sobre la tierra, al abismo cayendo sobre el abismo. En estos paisajes abstractos e ilimitados, vaciados de todo real acontecimiento, en los que la mirada no encuentra asidero ni reposo, la tierra —esa tierra que, según se dijo, fue creada para detener la caída— no ofrece en su lejanía agarradero ni consuelo alguno, sino tan solo un neutro receptáculo para las murmuraciones del silencio. Su inhóspita indiferencia es tal que el suelo llega a desaparecer; ese suelo firme y seguro sobre el que levantábamos nuestras vidas como si siempre fuera a permanecer. Mas nada permanece salvo lo impermanente; la desaparición del mundo sobre la que basculan ya, posadas sobre una rama sin nacimiento ni fin, las taciturnas criaturas del «Disparate ridículo».

[1] Sobre la poética del aire, véase el ya clásico ensayo de Bachelard (1963).

[2] Sender (1980): 152.

[3] Sobre Lilith y el desarrollo de la figura de la mujer fatal, puede verse el interesante libro de Bornay (1995).

[4] Cf. Lafuente (1979): 260.

[5] De esta forma describe a la Quimera la autora Ginevra Bompiani (1992): I, 419.

[6] Cortés (1997): 47.

[7] Stoichiță y Coderch (2000).

[8] Cf. el libro de Pedraza (1991): 25, donde se hace un estudio pormenorizado de la esfinge y su evolución histórica.

[9] Véase Pedraza (1991): 13-112.

[10] Borges (1983): 89.

[11] Bachelard (1985): 45.

[12] Helman (1993): 127.

[13] Cf. Rosenblum (2001): 239-252.

[14] Kristeva (1998): 113.

[15] Wilson-Bareau y Mena (1993): 233.

[16] Cf. Sánchez Cantón (1954); Gassier (1975): I, n.º 465.

[17] Bachelard (1993): 21.

[18] Estamos de acuerdo con Gassier en que este dibujo, que se creía destruido en Berlín y que ha reaparecido en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, a

finales del siglo XX, no representa, como a veces se ha creído, el vuelo de una bruja, sino el de «un sueño sin pesadilla ni angustia». Sobre los dibujos redescubiertos en el Hermitage a finales del siglo pasado, véase Ilatovskaya (1996).

[19] Bachelard (1993): 96.

[20] Gassier (1975): 464.

[21] Bachelard (1993): 121.

[22] Véase Bergson (1962)

La soledad: el dolor

El pintor acostado

Pero antes el hombre y el orden todo del mundo tienen que perder el pie en el despeñadero del sufrimiento, en la eternidad del dolor, consecuencia de la falta (del latín fallere, «caer») interminable. Nadie como nuestro pintor ha pintado el dolor: el dolor de la guerra, del hambre y de la enfermedad; el dolor de la vejez o de la pesadumbre que nace del recuerdo del placer; el dolor universal que se hace jirones de alma y carne en la batalla personal del artista contra la enfermedad y la muerte. Aunque Goya no es un teórico del dolor, aunque nunca construyó un sistema del dolor como Arthur Schopenhauer, sabía mejor que el filósofo alemán, pues así lo experimentó en sus propias carnes, que «el dolor es la forma misma en que se manifiesta la vida» (El mundo como voluntad y representación, IV, 56).

De sombra y dolor están pintadas todas las paredes de su casa. En vano se busca el origen del sufrimiento o del mal en la esfera de la libertad del individuo como algo necesario, aunque transitorio, que se redime con el castigo y la opción final por el bien. Da igual que se diga que el mal del dolor que agobia a los hombres es causado por el diablo, o que se explique el tormento, la miseria o la pena del justo por las faltas o pecados de sus progenitores; es lo mismo que se intente racionalizarlo como prueba purificadora o punición paterna o que se entienda en términos económicos o retributivos; resulta indiferente a la oscuridad intrínseca del dolor que tratemos de iluminarlo con el sacrificio del Redentor en la cruz. Tampoco sirven, aunque puedan admitirse como causa segunda o aparente del mal, las explicaciones modernas, rousseaunianas, que volveremos a ver en León Tolstói, acerca del origen del sufrimiento o la infelicidad en la mala organización política o en una sociedad de estructuras perversas, porque al final solo prevalece la incomprensibilidad y la universalidad del dolor, la razón del cual, como el rostro de Dios a Job, se oculta o, lo que viene a ser lo mismo, solo se muestra en su ocultación. El escándalo cósmico y personal del dolor ya no puede ser negado, ni eliminado, ni explicado o justificado; tampoco puede ser

transfigurado por el cristianismo: nunca representa una consecuencia ni obedece a una falta original; no tiene su origen moral en el hombre, ni en Dios, ni en Satanás, a menos que este personifique las fuerzas más oscuras y absurdas que animan el mundo, las mismas fuerzas irracionales que mueven a los inconscientes mortales como si de marionetas se tratase. Nadie como el Sordo de Fuendetodos podía comprender el impenetrable silencio que Dios le impone al desconcertado Job para acallar definitivamente sus quejumbrosos interrogantes sobre el sentido del sufrimiento, porque sabe que este es un componente necesario del mundo y que todos los intentos de la humanidad por sustraerse al dolor negándolo de diferentes maneras, como cuando se lo considera un mal evitable que acabará erradicando el desarrollo y la aplicación de la Razón, resultan vanos. Con su fría lucidez, Ernst Jünger afirma que

> … tal concepción no es solo una característica cierta de todas las fuerzas relacionadas con la Ilustración, sino que ha provocado una larga serie de medidas prácticas, típicas de todo un siglo del espíritu humano; mencionemos, por nombrar algunas, la abolición de la tortura y de la trata de esclavos, la invención del pararrayos, la vacuna antivariólica, la anestesia, los seguros y todo un mundo de confort técnico y político.[1]

Por muy deseables y agradables que nos resulten estos logros del progreso, por mucho que se arrincone el dolor en la periferia de nuestras vidas, en nombre de un «mediano bienestar», un artista como Goya sabe que donde haya vida habrá dolor y, mientras exista el hombre, lo que representa el mayor de los dislates, conciencia del dolor.

Aunque el dolor en Goya es dolor en toda su extensión: duele el alma, duele el cuerpo, duele la injusticia social y la crueldad innata de los hombres, todo el cosmos se duele por la amenaza continua de un retorno al caos originario. En el universo sufriente de las Pinturas negras y de muchos de los Disparates este dolor no parece localizarse solo en aquellos seres dotados de sensación o de conciencia; por el contrario, se extiende por todo el tejido de la realidad: ineludible, mecánico, seguro, nada ni nadie puede escapar de él, como nadie puede eludir las balas infalibles de esos ejecutores sin rostro, de esa —en palabras de Jünger— «agresión disfrazada de máquina» que contemplamos, con el aliento contenido, en Los fusilamientos. Los Desastres de la guerra nos muestran con toda crudeza la acción indiscriminada y cruel de la ley del dolor. Su ensañamiento y universalidad, su irremediabilidad sin posibilidad de consuelo (la estampa 59, «De que sirve una taza?») o de esperanza (la estampa 58, «No hay que dar voces»; la estampa 60, «No hay quien los socorra»; la estampa 69, «Nada. Ello dirá»), imposibilitan finalmente la compasión, el último recurso de

hacernos cargo de un drama que acabará despojándonos de la forma humana. José Camón evoca admirablemente la ciega violencia de este furor, que se expresa sobre todo en la violencia de la guerra, «como un viento casual cruza ululando sobre víctimas sin predeterminación y, por tanto, sin el consuelo de la tragedia»[2].

Furor incontenible que se cebó en la persona de Goya, porque, antes de que su propia experiencia de la enfermedad se universalizase y se convirtiese en visión del mundo, antes de que el pintor encontrase habitación y acomodo en la enfermedad (el difícil equilibrio en la retirada de todo suelo firme), Francisco había padecido la fase aguda del dolor, del inconcebible dolor. Tuvo que sufrir el estallido de la cabeza, de todas las partes del cuerpo la más cercana al hueso. Y el sufriente, el que grita, ya no busca explicaciones; solo espera un remedio o un apaciguamiento del enemigo. Pero el remedio no llegaba. Dentro de su cabeza observaba y no encontraba sino la oscuridad que retumba. Escuchaba atentamente el interior de su cerebro y solo oía los zumbidos del humillante dolor. Esta opresión que no cesa, intensa, horadante, rechaza cualquier forma de pensamiento. Sin otra referencia que la soledad y la muerte lenta, el sufriente se vuelve extraño a sí mismo y a los demás. Degradante, impersonal e indiferente, el dolor lo invalidaría como sujeto y como hablante; un dolor que no le dejaba vivir, pero que tampoco le permitía morir. Se padece el peor de los infiernos, el del «tiempo puro», como escribe Blanchot sobre la experiencia del sufrimiento de Simone Weil, un tiempo «sin acontecimiento, ni proyecto, ni posibilidad, como una perpetuidad vacía que es menester soportar infinitamente a cada instante... Que se acabe. Pero no tiene fin». Lo sin fin. Se ha detenido el tiempo cuando el sufrimiento es tal que no puede sufrirse ni dejar de sufrirse, cuando el presente, que ya no tiene porvenir, no es tolerable como presente. «La desgracia —continúa Blanchot— nos hace perder el tiempo, nos hace perder el mundo. El desdichado cae por debajo de todo»[3].

Cuando el dolor clava a un hombre a su carne, lo aísla hasta hacerle perder el sentido de la realidad. Lo único que vuelve real el dolor es el propio dolor: las cosas, los otros, todo lo que a mi alrededor existe, pero también ese estado mental, que conocemos con el nombre de «yo» o «conciencia», se desvanece y se desrealiza, de manera que únicamente subsisten como imágenes, como sombras. El dolor es la apabullante presencia que cancela no solo todos los siglos de humanidad, sino también la historia personal que cohesiona la vida de un hombre. Solo después, cuando se apaciguan las acometidas del enemigo, o este finalmente le concede una tregua, el pintor se atreve a coger la pluma. «Mio de mi Alma —le escribe Goya a Martín Zapater, posiblemente a finales de 1793—, estoy en pie, pero tan malo que la cabeza no se si esta en los ombros, sin ganas de comer, ni de ninguna cosa»[4]. El artista solo puede corresponder a lo

inapelable con rabia y desesperación. Escribe en otra carta a Zapater (23 de abril de 1794):

Yo estoy lo mismo, en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros más templados como este que he tomado la pluma para escrivirte, y ya estoy cansado.

Se había levantado, pero muchos días los debió de pasar acostado tanto en este como en otros episodios posteriores de su enfermedad. Encamado y a oscuras, pues en estas crisis agudas la luz se convertía en un tormento para su atribulada cabeza; esa luz de la geometría neoclásica y de los valores del orden urbano (humano) que no podrá resistirse a la mordedura del aguafuerte del dolor.

Pero, en realidad, ¿qué sabemos de la enfermedad que afligía al pintor?, ¿en qué consistió su vinculación concreta y personal con el dolor? La crisis le sobrevino en un viaje, el que el pintor realizó a Cádiz en noviembre de 1792. En una carta que escribió a Zapater el 29 de marzo de 1793, Sebastián Martínez, en cuya casa convalecía el pintor, describía así los síntomas de la grave enfermedad de su amigo:

El ruido de la cabeza y la sordera en nada han cedido, pero está mucho mejor de la vista y no tiene la turbación que tenía, que le hacía perder el equilibrio. Ya sube y baja las escaleras muy bien, y por fin hace cosas que no podía.

La sordera nunca cedería. Ramón Posada, que lo visitará dos años después del inicio de la enfermedad, lo encontró completamente sordo y solo se pudo entender con él por escrito. Oía, eso sí, los ruidos dentro de su cabeza: el mundo se había callado para él y a partir de entonces se le presentó como cifra, como escritura de la que se había ausentado el habla o como imagen de la que había huido el objeto. El propio pintor, que dibujó un alfabeto para sordos —conservado en el Instituto de Valencia de Don Juan, en Madrid—, reconocía que «no usando las cifras de la mano, no puedo entender cosa alguna». Cuando renunció a la dirección de la Academia, una de las razones (o excusas) fue «la sordera, tan profunda que no oye nada en absoluto, ni aun los mayores ruidos».

Con respecto a la causa del mal que padecía Goya, Martínez apuntaba a la cabeza, «que es donde tiene todo su mal». ¿Un ataque de apoplejía, como ya sugirió el propio Jovellanos? ¿Una leve esquizofrenia, tal vez, como aventuró en su día el doctor Antonio Vallejo-Nájera, con los típicos estados de euforia y actividad frenética alternados con los de apatía? Alguien se acordó, a este propósito, de unos supuestos tíos locos de Goya en el hospital de Nuestra Señora

de Gracia de Zaragoza. Pero Goya, más que un loco (una crisis psicótica con todas sus disociaciones hubiera deteriorado de manera irreversible la personalidad y la producción del pintor, cosa que, evidentemente, no ocurrió), fue el pintor de la locura como la forma más universal de dolencia; y que visitara en más de una ocasión el departamento de dementes del citado hospital —lo cual, por entonces, no dejaba de ser una moda en esta institución abierta— no demuestra sino su interés por un tema que expresaría en numerosos óleos y dibujos, sin que sea necesario suponer al respecto (como hace Pilar Fernández en su tesis) la existencia de unos presuntos parientes alienados de Goya en el mencionado sanatorio. Además, no se ha podido probar que el pintor presentase un delirio politemático, típico en el cuadro clínico de los esquizofrénicos[5]. ¿Pudo tratarse, más bien, de una enfermedad venérea? Es una posibilidad sugerida en la carta del 30 de marzo que escribió Martín Zapater a Francisco Bayeu, en la que pueden leerse aquellas palabras que cimentaron la leyenda de la mala vida del pintor aragonés: «A Goya, como te dije, le ha precipitado su poca reflexión». En tal caso, ¿serían los vértigos y las afecciones cerebrales del pintor una consecuencia del mercurio que se administraba a los sifilíticos? Un médico de la experiencia clínica de Gregorio Marañón aventuró el diagnóstico de «sífilis con aortitis», si bien las evidencias que confirman esta terrible dolencia son menos que escasas, es decir, son inexistentes. Las recientes investigaciones de María Teresa Rodríguez, a partir de los trabajos de Niederland[6], apuntan al saturnismo, encefalopatía que puede producir delirios acompañados de alucinaciones y que tiene como origen el plomo de las pinturas; mas no hay constancia de que el pintor padeciera trastornos digestivos, típicos en los casos de encefalopatía saturnina, ni siquiera de que presentase alteraciones de conciencia prolongadas. Desde la experiencia psiquiátrica, tras un repaso minucioso de la biografía de Goya, el doctor Francisco Alonso-Fernández hace valiosas observaciones acerca de la «misteriosa enfermedad» del pintor. En realidad, afirma, la «gran enfermedad» de los años 1792-1793 no fue sino el sexto y más grave episodio de una serie de fases depresivas producidas, de manera autóctona, esto es, sin «motivos ostensibles» y con cierta «independencia de los acontecimientos de su vida», según «un ritmo periódico trienal[7]. Lástima que tan interesantes revelaciones estén condicionadas por viejas y gastadas tipologías psicológicas que terminan haciendo de la vida y de la obra de Goya expresiones características de un temperamento ciclotímico.

Poco importa, no obstante, la etiología de una enfermedad si lo que queremos hacer es una fenomenología del dolor como ese inseparable compañero de viaje del pintor; un dolor incrustado en su carne y en su alma; un dolor que sale a pintar y que tiñe con su sombra toda la realidad. ¿Cómo paliar este desorden físico y racional, tan gratuito, tan injustificable? Con el bálsamo de la

palabra hablada, para muchos el mejor de los remedios, no se puede aplacar la aflicción de un sordo. La pintura fue el único fármaco que alivió a Goya, cuya obra tiene mucho de biografía del dolor. Las diversas filosofías y religiones han racionalizado este, aplicándole las más variadas farmacopeas conceptuales. Goya lo ha pintado. Pintar era su forma de mentar, de dar nombre al enemigo que había irrumpido en la casa del yo, para distanciarse de él y poder hacerle frente. Rafael Argullol, quien narra su combate personal contra Davalú, encarnación de la forma más atroz del dolor, afirma que «el dolor es más pictórico que literario o filosófico, porque es un presente continuo». Además, añade el autor de Davalú o el dolor, «a diferencia de la muerte, que es filosófica, el dolor es una sobredosis de vida... El dolor te hace sentir tu cuerpo con una violencia sexual»[8].

Un hombre vital como Goya, con su irrefrenable voluntad de poder, alguien que en su vida y en su arte había engordado el deseo hasta el límite, sabía bien lo que era sufrir («Querer es esencialmente sufrir; y como vivir es querer, toda vida es, por esencia, dolor», hubiera podido decir con Schopenhauer); sobre todo cuando desde el tedio de su retiro del mundo, en el exilio voluntario en un país extranjero, los acontecimientos parecen difuminarse y el Goya anciano y enfermo apenas llega a ser una imagen o un fantasma de sí mismo, sin poder dejar de ser, además, el artista insaciado e insaciable, «el eternamente insatisfecho, el gran experimentador consigo mismo», el mortal roído por el futuro; en una palabra —como diría Nietzsche—, «el animal enfermo»[9]. Porque es en el genio creador donde la hondura del sufrimiento adquiere profundidad de abismos. La enfermedad, que pone en contacto la condición humana con su límite, nunca es un huésped extraño o indeseado en la aventura creadora. El decaimiento de la enfermedad también abre nuevas posibilidades. La enfermedad es como un viaje que nos lleva por rutas desconocidas y nos obliga a cruzar territorios inhóspitos y peligrosos.

La de Goya, que sorprendió al pintor por primera vez en su viaje a Cádiz, no dejó, después de todo, de ser una modalidad viajera, el viaje o desplazamiento del artista a lo largo de la doliente espina dorsal del mundo y del sujeto. A partir de este episodio, Goya no cesará de viajar, aunque muchos de estos trayectos los haría sin salir de la cama, por caminos inexplorados como los del sueño o los de esa otra vicisitud onírica que es el ensueño. Como observa Pedro Aullón de Haro[10], «todo sueño es un viaje, quizás el modo de la significación última del viaje, o tal vez primera a un tiempo». Pero en las tinieblas de estos ensueños el sujeto, ese sujeto construido tras muchos años de vigilia, se pone en peligro de muerte. En el momento en que Johann Gottlieb Fichte proclama, en uno de sus famosos Discursos a la nación alemana, el surgimiento de Helios, año 1793, Goya se debatía entre la vida y la muerte, en una de las crisis más profundas que ha sufrido un hombre, pero también el arte. El pintor ya no podrá compartir el

optimismo del filósofo, que ama las tinieblas más profundas para que el renacimiento del Sol sea más brillante, porque la enfermedad hizo de Goya un hombre trágico, quizás el gran trágico del Siglo de las Luces, uno de esos hombres visionarios que anticipan el mundo que ha de venir. ¿Cómo se vuelve alguien trágico? De pronto pierde ese tranquilo e inconsciente bienestar en el que transcurre la vida del hombre corriente y que, según Maurice Blanchot, se compone de «olvido, suaves malestares, placeres insulsos, una tierna inconstancia, una náusea casi feliz, no la verdad ni la mentira, sino la ilusión de ambas». De repente la existencia se transforma: «de claroscuro se ha vuelto tanto exigencia de claridad absoluta como encuentro de densas tinieblas, llamado a un habla verdadera y prueba de un espacio infinitamente silencioso». La obra del pintor trágico encarna toda claridad y toda oscuridad, pero sin que estas se neutralicen mutuamente, es decir, su arte nace con la voluntad de revelar lo oculto precisamente como oculto, preservando la oscuridad de la luz. Con el mal agarrado a los nervios de su poderosa alma, extraviado en esta intemperie nocturna y sin estrellas en la que no se insinúa otro horizonte que la línea abstracta de la muerte, a Goya no le queda sino el refugio del ensimismamiento y la soledad. Pero esta soledad, orgullosa al principio, acaba reventando por dentro la fortaleza del yo para abrirla a los gélidos vientos que vienen de fuera. El autor se desborda en su obra hasta anonadarse y convertirse en ella, una obra que a partir de ese momento dejará de pertenecerle. La historia de esta despropiación es larga y compleja.

En el clímax de la crisis, el dolor es tan tirano e imperioso que impide toda apropiación, cualquier posibilidad de la obra. La enfermedad, como la locura, «es absoluta ruptura de la obra» o, como escribe Michel Foucault, «una ausencia fundamental de lenguaje, todo el espacio de sufrimiento y de terror que rodea el vacío, o mejor dicho, que coincide con él»[11]. Mas la obra, que ya nunca será la misma, enseguida resurge como recuerdo y catarsis del dolor; la dolencia crónica no acallará, sino que excitará el lenguaje de un sordo del temple de Goya. «Yo aun no he empezado a trabajar nada ni he tenido con mis males humor [;] la semana que viene empezaré si Dios quiere»[12], le dice a su amigo del alma Martín Zapater, en fecha indeterminada aunque, presumiblemente, bien entrado 1793. No transcurre mucho tiempo tras el envío de esta misiva cuando, para demostrar que no ha perdido sus facultades, pero sobre todo «para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males», como le confiesa en otra carta de enero de 1794 a Bernardo de Iriarte, manda a la Academia de San Fernando una serie de obras de gabinete. Comienza la serie de los naufragios personales, de los manicomios, los hospicios y las cárceles, aquellos lugares de cierre y oclusión en los que la salida se hace imposible.

Sin que se pretenda con esto, de una manera absoluta y reduccionista, hacer depender la rica y heterogénea obra de Goya de su enfermedad, y sin que sea necesario suponer, por otra parte, que esas formas más o menos delirantes de sus dibujos y grabados en las que parecen desvanecerse las fronteras entre lo humano y lo animal o entre lo real y lo imaginario constituyan la plasmación directa de los delirios del dolor, como a veces ocurre en situaciones de extremo sufrimiento físico, no por ello la experiencia traumática deja de ser en el pintor una vivencia instauradora o un origen que, como todo principio, es siempre abrupto y violento. Así, en Goya crea un nuevo espacio, un espacio de ruptura y aislamiento agudizado por una excesiva conciencia crítica de las cosas, la cual, como el exceso de intensidad de una sensación, deviene incurable dolor. Precisamente, la conciencia exacerbada del yo surge allí donde el sujeto comienza a perderse, esto es, en el inaprehensible límite de la sensación dolorosa, en ese umbral que une y separa los huesos de la carne, la anatomía de la psicología, la fisiología de la metafísica. Y es por esta extraña geografía del dolor por la que el yo mortalmente herido se va a desangrar y va a empezar a supurar toda suerte de monstruos y demonios. Sin duda, muchas de estas imágenes se fraguaron en la cama durante los distintos brotes de su enfermedad: primero, cuando permaneció dos largos meses postrado, entre los años 1792 y 1793, y el estado de anergia, o falta de fuerzas e impulsos, se hizo más agudo; después, recluido entre la cama y el sofá de su domicilio en los meses siguientes, sin energías para pasear, desplazarse o subir escaleras, cuadro depresivo típico según Alonso-Fernández. Pero la experiencia del cuerpo acostado ofrece otra forma de viajar que puede convertirse en una de las vivencias más radicales de un hombre. El cuerpo ahora es el escenario de exploraciones solitarias, de secretas expediciones y revelaciones arcaicas; de este modo, se convierte sobre todo en el lugar más adecuado para acechar al dolor. Los monstruos surgen o se materializan en este cuerpo acosado por la aprensión como las distintas ramificaciones de un nervio. El dolor se hace motivo de una reflexión, aunque esta pronto será interrumpida por el mismo dolor, ese «hecho aislado, intransitivo, irrecusable», como escribe Jean Starobinski en unas bellas páginas sobre Paul Valéry[13]. También el viejo pintor, el Goya de los Disparates, cuyo cuerpo es ahora más «sabio» tras pasar los distintos episodios de su enfermedad, este Goya, como el Edmond Teste de Valéry, «vigila el surgimiento del hecho doloroso, ve cómo toma el aspecto del no-yo, de lo inapropiable»; lo ve erigiéndose en barrera o resistencia a la voluntad, como «el límite que el universo visible pone a Dios», que diría Miguel de Unamuno. A Dios y —cabría añadir— al yo, pues ya sabemos que no se destruye a Dios sin destruir al mismo tiempo al yo. El dolor me convierte en alguien que no soy yo; nos roba, me roba —tema este, el del rapto, que será uno de los más recurrentes en la disparatada serie—, cuando en el dolor, por su

propio paroxismo, el sujeto cae por debajo de sí mismo hasta exponerse a lo desconocido. A lo desconocido que, según Blanchot, es pura pasividad, a la cual nos expone el despojamiento y el arrancamiento de sí cuando el sufrimiento es tal que no podemos sufrirlo, «de modo que, en ese no poder, excluido el yo del poderío y de su estatuto de sujeto en primera persona», solo «hay sufrimiento, ya no hay yo que sufre», únicamente «una pasividad privada de sí», lo no sujeto, lo paciente.

Sin excluir otros motivos y propósitos más conscientes —que luego trataremos de dilucidar—, en las Pinturas negras se pueden percibir trazos corporales, sensaciones cenestésicas y fulgurantes según las diferentes especies del dolor. Y el dolor, lo inasimilable, no tiene significado alguno; de ahí que la serie se haya resistido a la metaforización, a todo distanciamiento hermenéutico o «proyecto de dominio» del objeto interpretado. Sin duda se detectan en estas paredes dolores anímicos, mas también las opresiones de la cabeza, el vértigo, los ruidos en los oídos, las dificultades para moverse y las convulsiones, las cuales estarán destinadas a convertirse, desde finales del siglo XVIII pero sobre todo a partir de la segunda mitad del XIX, en el objeto privilegiado de la «medicina del alma». Como ha mostrado Foucault en Los anormales, la convulsión ya no será la forma visible del combate del demonio en el cuerpo de la poseída, sino una perturbación del sistema nervioso. Por su enfermedad, muy sensible a esta historia o fenomenología de lo mórbido, Goya se adelanta en cierto modo a la psiquiatría, la cual hacia 1850 pasará de ser «el análisis del error, el delirio, la ilusión, para convertirse en el análisis de todas las perturbaciones del instinto, sus trastornos, toda la confusión de lo voluntario y lo involuntario, etcétera»[14], esto es, todo lo que se mueve en el ámbito de lo no-sujeto, que más tarde popularizará el psicoanálisis y que Goya introducirá por primera vez en la historia del arte. Si en los Caprichos el pintor todavía analizaba la locura humana en términos de ilusión y error, en las Pinturas negras la naturaleza humana aparecerá retratada en forma de oscuros impulsos, de liberaciones automáticas y violentas de mecanismos instintivos. Con Goya el mundo, ese mundo de las Luces a cuya agonía asistirá el artista, comenzará a estar dominado por fuerzas impersonales y anónimas; y el curso de la historia ya nunca más se verá como un orden lógico, sino como un despropósito irracional y patológico. Este descubrimiento (que culminará en la formulación del concepto de «inconsciente») no será para la medicina, sino para la filosofía y el arte. Desde el lecho de su enfermedad Goya comenzó a imaginar el cuerpo convulsivo de la humanidad poseído por la violencia, no del diablo (se sospecha que ya en su época fenómenos como los de la brujería y la posesión en realidad no eran más que estados patológicos), sino de la guerra y la furia asesina de nuestros más oscuros impulsos.

En la Quinta del Sordo pintará la verdad subterránea del mundo antes de que la verdad desaparezca y, con ella, el mundo. Por los mismos años, en la serie de los Disparates, el artista llega a los confines de esa verdad. Ante estas láminas nos invade la terrible impresión de ver únicamente fantasmas, sombras desnudas o imágenes sin alma. Podemos imaginar al pintor acostado en su cama, allí donde el silencio, que siempre lo separó de los otros, y la soledad del sufrimiento, que incita al sano a apartar la vista del enfermo, conspiraban para abolir el mundo, para hacer presentes esos paisajes ambiguos y brumosos que se despliegan en las profundidades del cuerpo y que sustituyen el convencional mundo exterior, no para reemplazarlo por el escenario evanescente de estados psicológicos, sino para contemplarlo en su esencia más disparatada y profunda. Se rompe la imagen familiar del mundo al mismo tiempo que se eclipsa toda comunicación, toda relación dialógica por la que constituimos lo que llamamos «realidad» (no es una mirada, ciertamente, ni una voz la que hace el mundo; se requiere para ello el concurso de muchas voces, la complicidad de muchas miradas). Postrado, paciente, patente como nunca para sí mismo y para su fragilidad, el cuerpo recapitula su propia historia y la de toda de la humanidad en un terrible vistazo, como dicen que sucede en el momento de la muerte. El cuerpo doliente rompe todos los espejos y hace añicos la máscara de las costumbres y los convencionalismos sociales. Porque el dolor, como la herida en el cuerpo, al penetrar en las apariencias de las cosas las desenmascara. El humor negro de Goya (ese humor negro que actúa como «contrafuerte del cerebro» enfermo —según imagen de Johann Kaspar Lavater— y que le impide enloquecer) nace precisamente de esta herida abierta en la piel de la humanidad y la realidad toda. Como escribe John Berger en una página memorable, «en la noche de los Desastres y en los Disparates Goya trabajó en la herida, en la cicatriz, en la mutilación»[15]. Ayudándose del buril como de un bisturí, su mirada separa, divide (y no conviene olvidar que «disparate» en latín significa «dividido, separado») como el corte en la carne herida. Unas veces desnuda los cuerpos y muestra la mutilación de los miembros revelando la oscuridad que se oculta tras ellos; otras se mete bajo la piel de las cosas y penetra en la carne del mundo hasta reventarla.

* * *

Contemporáneo de las Pinturas negras y los Disparates y pintado en la Quinta del Sordo, el Autorretrato con el Dr. Arrieta (Institute of Art de Mineápolis) nos muestra el agradecimiento del pintor a su amigo médico por haberlo salvado de «una aguda y peligrosa enfermedad que sufrió a finales de 1819, a los setenta y tres años de edad. Lo pintó en 1820», según reza una leyenda escrita en tercera persona, como si finalmente el yo se hubiese

convertido en él y su lenguaje en lenguaje impersonal, en un yo que ha perdido su ipseidad y que se disuelve en un se anónimo. La costumbre de nombrarse de manera neutra (el pintor, el autor) no es nueva en Goya, quien llega a retratarse de perfil en el frontispicio de los Caprichos, antes llamados Sueños: como observan Stoichiță y Coderch, la silueta de perfil es una forma de autorreflexión, de verse como «a la tercera persona». Pero si aquí el pintor que va a hacer de las costumbres sociales el blanco de sus sátiras mira el mundo de reojo, dando muestras de una arrogante y despectiva superioridad, en el Autorretrato de Mineápolis aparece de frente y exhausto, en un estado que ningún otro artista se ha atrevido a plasmar. No creemos que haya que ver en este cuadro un sentido religioso ni convertir al doctor Arrieta, en el contexto de la lejana tradición del Ars Moriendi, en una especie de «Ángel de Misericordia atento y consolador», como quiere algún autor[16]. Tampoco, simplemente, «el gesto de un hombre poco sufrido y que repugna las medicinas, lo propio de un temperamento sensual», como alguien ha sugerido[17]. Su cuerpo extenuado y semihundido no parece el de un hombre que ha sido salvado en último extremo de una enfermedad mortal; más bien se diría que está de vuelta, que ha sido rescatado de los pagos de la muerte, cuyos demonios se insinúan ocultos en la penumbra. Aunque hasta el último minuto será el vitalista y tozudo aragonés que no renuncia a su poder sobre la Guadañadora, en verdad este hombre se transformó en otro. Este hombre que presenció tantas muertes, que vio cómo la furia ciega de Saturno devoraba las vidas de todos sus hijos al poco tiempo de nacer, salvo la de Javier, la misma furia que acabaría con el viejo pintor, sordo y paralítico, de un ataque de apoplejía casi diez años después tras catorce días de agonía; este hombre, que se instaló en su condición de mortal, aprendió a mirar a los ojos a la que no tiene ojos. El pintor nacido en Fuendetodos, que había transformado el silencio y la soledad en compañeros de viaje, aprendió a hacer del abismo su aliado. Pero para ello tuvo que aproximarse muchas veces a la muerte, a ese rumor interminable solo audible para un artista que se quedó sordo para los ruidos del mundo.

Goya, ¿qué oye tu oído atento? ¿Ese murmullo que no cesa y que se acerca cada vez más sin llegar nunca jamás, lo inasumible de la muerte, que no es el fin, sino, como escribe Blanchot, le n’en pas finir de finir, «el no acabar de acabar»?

Cárceles y casas de locos

No hay salida de este mundo, al menos por arriba. En Goya no se percibe esa ironía romántica que bascula entre la permanencia y el distanciamiento con respecto a un mundo que siempre acaba trascendiendo. De aquí solo se sale descendiendo, enterrándose con el muerto, hundiéndose con el perro,

encerrándose con la noche. Encerrándose, por de pronto, en esos espacios de reclusión que en el imaginario de Goya toman la forma de cárceles y de casas de locos.

Goya llega a identificarse con las víctimas de estas instituciones. Su yo, ese yo que no había parado de crecer en su orgulloso aislamiento, se ha convertido en él y este, finalmente, en nosotros. Su personal exposición a la verdad del sufrimiento le permitió comprender y pintar la comunidad de la desgracia, la desgracia de ese hombre anónimo del que habla Blanchot:

> completamente desdichado, el hombre reducido por la abyección, el hambre, la enfermedad, el miedo, que se convierte en lo que ya no tiene relación consigo, ni con nadie, en una neutralidad hueca, en un fantasma errante a través de un espacio donde no sucede nada, en un ser vivo que ha caído por debajo de las necesidades.[18]

El pintor sigue los rastros de esta desdicha sin nombre, como si tras esos huecos fantoches de los Disparates, o entre los restos despedazados y dispersos en los campos de matanza de los Desastres, todavía no renunciase a encontrar al hombre. Pero la desorientación que se adivina en el rostro de Diógenes, dibujo del Álbum C que lleva la leyenda «No lo encontraras» (MP, D 4154, GW 1261), no permite albergar muchas esperanzas. El filósofo cínico se inclina y a pleno sol busca con su lámpara ¿a un hombre, al hombre?, pero no consigue encontrar sino su propia sombra.

Una sombra, la que el genio del artista trasladará a la estancia del dolor que fue su Quinta, en esa orilla del Manzanares que es vecina de la de Caronte. Sombra compleja y enigmática, hecha de jirones de azares y fatalidades, con tantas ramificaciones como el dolor, el cual, como la muerte inadmisible, siempre será un escándalo para la razón; precisamente estas prisiones, estos hospitales y manicomios que se repiten en el imaginario del artista no son sino casas de la desgracia, lugares en los que se hace patente la necesidad del sufrimiento, la soledad y el desamparo del ser humano. La vivencia personal de aislamiento, llevada al plano universal en temas muy diversos, parece, en efecto, confluir en el asunto carcelario.

> No en vano, sería tras su enfermedad —escribe Lucienne Domergue— cuando Goya abordó el tema plástico de las prisiones, pues prisionero era él también de su cuerpo disminuido por la sordera y de su mente enferma de melancolía.[19]

De 1794 es el impresionante Interior de prisión del Bowes Museum: obsérvese el grosor de estos muros de silencio, la luz mortecina que, como apunta Wilson-Bareau, «solo sirve para iluminar su desesperación sin ofrecer alivio o escape», un efecto reforzado por la extraordinaria sensibilidad del pincel de Goya, tanto en la pintura aplicada con toques "quebrados" o "arrastrados" como en el dibujo preciso aunque trémulo de las extremidades de los prisioneros», lo cual «sugiere el sufrimiento físico de las figuras y comunica al espectador una impresión de aplastante desesperación».[20]

Seguramente no le fueron indiferentes al artista las causas con frecuencia injustas del encarcelamiento, pero le importaba más el efecto dramático de la soledad que conseguía en estampas como la del Capricho 32. «Por que fue sensible» reza el título de esta lámina, en la que vemos a una mujer encarcelada, quizá por un delito de honor, entonces bajo la jurisdicción de la Inquisición; sin embargo, más allá del caso concreto sugerido por la inscripción, podemos ver con Alfonso E. Pérez «una de las más intensas y patéticas expresiones de soledad que Goya ha logrado jamás»[21], muy superior, desde luego, al Capricho 34, igualmente de ambiente carcelario y desolado, y solo comparable al aguatinta que Goya no llegó a incluir en la serie, «Mujer en prisión» (Madrid, Biblioteca Nacional).

Lóbregas cárceles e inhóspitas prisiones se multiplican en los cuadernos de dibujos, sobre todo en los de la serie del Álbum C, en los cuales la frecuente presencia de la mujer acentúa la impresión de desvalimiento. Naturalmente, no faltan en Goya otras formas de encadenamiento a la desgracia, otros lugares de suplicio y confinamiento de los que la huida resulta imposible: los sitios de las ciudades asediadas por la guerra en los que el pueblo es confinado por el hambre, las enfermedades y la muerte, o los mismos campos de batalla donde reina la locura y el caso y de los que nadie puede escapar a su destino de víctimas o asesinos. Pero nunca nadie se ha sentido más palpablemente desasistido y abandonado, nunca nadie, salvo los mismos reos cuando sufren torturas y ejecuciones (tema también muy caro a nuestro pintor), ha sufrido la inhospitalidad de la existencia como los forzosos moradores de esos siniestros calabozos.

El mundo entero parece haberse convertido en una enorme prisión cuyas galerías no conducen sino a otras galerías, más oscuras y sofocantes si cabe, sin escapatoria ni salidas de ventilación. El aire se vicia en estos interiores sin ventanas en los que se ha clausurado la vida. ¡Miren este muro colosal! —parece decir Goya—, ¡comprueben su espesor, sientan su opresión!, ¡traten de atravesar el muro! Pero ni la palabra ni el silencio pueden perforar esta pared, la cual impide salir a los confinados y a nosotros no nos deja entrar a menos que nos identifiquemos con ellos, a menos que dejemos fuera la esperanza y el

entendimiento, porque estos locos y prisioneros no se dejan entender: su absurda reclusión, en el fondo, no es producto de una compensación, reparación o venganza social, no tiene su razón de ser en el castigo o en la pena. No solo el liberal, perseguido y encerrado por las fuerzas reaccionarias, era carne de presidio en la España de entonces. En este incomprensible panal que formaba el tejido humano y social de la realidad española, los representantes del rancio poder opresor ocupaban la celda contigua: unos no veían, encerrados y ofuscados por la luz artificial de sus ingenuos ideales; pero los otros veían aún menos, cegados por el oscurantismo que querían fomentar. Nadie está a salvo en esa España vieja, sorda y aislada; nadie se salva en esta humanidad dolorida y desamparada. Todos esperan que se cumpla la condena a muerte que firmaron al nacer, la única esperanza que les quedaba para salir de penas, como se anuncia en un dibujo del Álbum C con el mismo título, «Ya bas á salir de penas» (MP, D 4093, GW 1348), en el que vemos a una greñuda prisionera sentada en el frío y áspero suelo del calabozo con esa rigidez corporal que ya recuerda los rigores de la mortaja. Qué lejos se encuentra la austeridad y la estrechez de estas prisiones goyescas del sublime decorado y la grandiosidad escenográfica de las Carceri de Giovanni Battista Piranesi, autor con el que nuestro pintor compartió alojamiento en la residencia del artista polaco Tadeo Kuntz en Roma, aunque tal vez los famosos Capricci del grabador italiano los conociera más tarde, en casa de su amigo Sebastián Martínez, durante su convalecencia en Cádiz. Tan lejos se encuentran unas cárceles de las otras como la sensibilidad moderna del aparato retórico del Barroco.

El Goya convaleciente recapacitaría sobre lo que había pintado para los demás y sobre lo que entonces pintaba para sí mismo. En una famosa carta fechada el 4 de enero de 1794 le escribe a su amigo y académico Bernardo de Iriarte en estos términos: «He logrado hacer observación a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches». El pintor se refiere a doce pequeños cuadros pintados sobre hojalata entre los cuales destacan, entre otros que se recrean en incendios, Interior de prisión y Corral de locos. Resulta llamativo que cuando dejaba volar su imaginación acabase recluyéndola en los temas carcelarios. Advirtamos que hasta ahora dos imágenes poderosas, en apariencia contrapuestas, se habían adueñado de la imaginación de nuestro sordo solitario y huraño: el universo aéreo que se explaya en un sinfín de vuelos varios y desplazamientos brujeriles, y el universo carcelario que parte de preocupaciones políticas para extenderse hacia la esfera universal que confina al hombre todo. Pero ambas expresan a sus ojos un mismo sino, el de nuestra humana y caprichosa fatalidad; como diría Enrico Castelli[22], ponen de manifiesto la «pena de la renuncia» a la que queda recluida toda búsqueda racional o humana, la renuncia a la búsqueda de un

fundamento. Ambas confluyen en otra imagen no menos poderosa: en esa aflicción de la razón que es la locura, la cual nos deja suspendidos en el aire al socavar los cimientos racionales del mundo.

El autor del Corral de locos, realizado en 1794 (Meadows Museum de Dallas), todavía era un ilustrado que trataba de conjurar los monstruos del sueño de la razón, es decir, aún no se había perdido el referente del discurso racional, aquel discurso universal que trataba de desterrar lo que se apartaba de la norma, empezando por aquellos locos y enanos expulsados de la Corte con los Borbones, porque, en efecto, nada asusta más al hombre que lo diferente, esto es, aquello que no puede subsumir o reducir a las categorías que entiende. Lo que al Goya ilustrado todavía lo asustaba, al octogenario lo complacía, como se puede ver en los retratos de tres enanos que había visto en la feria de Burdeos y que en 1824 envió como regalo a María Luisa de Borbón, como si en el cuerpo deformado de estas personas, víctimas del capricho de la naturaleza, viese encarnado el destino de la humanidad. Pero en plena época de las Luces «ya no son los locos —los seres patológicos—, encerrados por aquel entonces» el objeto de recelo y temor; ahora «el miedo se canaliza hacia la irracionalidad del ser racional, universal»[23]. En la Casa de locos (c. 1812-1813) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la locura ya no se presenta como forma contrapuesta a la cordura, ya no se nos muestra «lo que el mundo podría ser de no ser universal, o sea, racional». Universal únicamente es la locura en este cuadro en el que los enajenados del común comparten el mismo patio y la misma desnudez con los reyes y los papas. Todos están locos, tanto esos pobres diablos como los disciplinantes o los inquisidores de los otros cuadritos de la serie: todo es locura en este «bullicio de carne en el vacío —como lo describe Foucault—, de esas desnudeces a lo largo de muros desnudos»; muros que ya no sirven para separar a los de dentro de los de fuera. Mas si todos exhiben la misma desnudez y la misma locura, si la diferencia ya no la establece un yo estabilizado o una razón normalizadora, si ya no hay locos en contraposición a cuerdos habrá que buscar lo otro fuera de estos cánones. La razón misma entra en crisis, no porque desde fuera sufra los ataques de la locura, sino por la existencia, evidenciada una y otra vez con cruel insistencia en los Desastres de la guerra, de crímenes sin razón perpetrados por seres dotados de ella. El sentido, el interés o la motivación de un crimen constituyen la base de su inteligibilidad (y, por tanto, de su carácter punible), de ahí que el acto sin razón suponga un peligro, un peligro en el cuerpo social que tratará de conjurar la psiquiatría (la cual se constituirá durante el siglo XIX y «hará valer sus derechos como poder y saber de protección dentro de la sociedad»[24]) al patologizar el crimen como desorden, instinto incontrolable o pulsión mecánica. Pero antes de que, de la mano del psicoanálisis, se produzca esta codificación que acabará encerrándonos a todos en la esfera de lo neurótico

o patológico, Goya pintará estas fuerzas oscuras en las paredes de su casa, las fuerzas de una locura que:

> … ya no es la locura de los Caprichos, que formaba máscaras más verdaderas que la verdad de las figuras, es una locura que está debajo de la máscara, una locura que muerde los rostros, que roe los rasgos de la cara.[25]

* * *

Preguntemos a estos hombres que apenas son ya sombras humanas. Nada contestan. Los vemos al fondo de estos patios oscuros dando vueltas y más vueltas en un retorno circular de lo mismo. En estas cárceles sin ventanas se ha estancado el tiempo: nada pasa, nada adviene en un universo en el que ni siquiera la muerte supone un desenlace. Los alienados de la Casa de locos no interactúan, sino que permanecen completamente aislados en medio de la muchedumbre realizando acciones que no se integran en ningún relato, en ninguna historia personal o biográfica; cada uno está, como si dijéramos, a lo suyo, solo que lo suyo también está suprimido, pues lo que hacen es actuar mecánicamente como malos actores que representan los papeles que de manera arbitraria les han sido adjudicados. Pero es sobre todo el prójimo, la salida hacia el otro («el único punto donde se abre un afuera»), lo que permanece negado en estos lugares sofocantes en los que se han venido a estrellar, en palabras que solo pueden ser de Lévinas, «la trascendencia maravillosa del hombre-ciudadano, la gran esperanza de la Ilustración»[26]. Ahora bien, este mundo que recrea Goya ha perdido la palabra y la razón, esos vehículos poderosos de trascendencia. No les queda sino la voz inarticulada, el grito mudo que profiere una de las figuras más angustiosas dibujadas por Goya, la de un idiota o loco furioso con camisa de fuerza (GW 1822) que anticipa a Francis Bacon.

Sin dejar de caer el mundo ha perdido la fluidez de la caída hasta quedar petrificado en el infierno de su monotonía. Lo que Goya pintó en la Casa de locos fue el mundo en su eterna repetición, esto es, en la insoportable sincronía de todo acontecimiento: los mismos gestos, las mismas voces, los mismos pasos volviendo sobre sí mismos; la obsesión, la inercia del loco, el impulso mecánico del alienado que se masturba tras la columna o de aquel otro que en la penumbra del fondo realiza una felación; repetición, compulsivo retorno de lo mismo. El mundo humano del habla y de la política, de la acción y la sensatez ya no existe.

La romería del fin del mundo

La muerte ha llamado a su puerta. Como no sabe qué aspecto tiene la deja entrar en casa sin sospechar nada. Ya está en el interior, aunque pertenezca al Afuera, para revestir por dentro las paredes de su hogar. La Quinta del Sordo se encuentra a las afueras de Madrid, en el límite que separa la ciudad del campo, es decir, como ha escrito Yves Bonnefoy, «donde uno está expuesto al exterior enigmático del mundo mucho más que en la ciudad. Por las noches se oye el viento hacer fuerza directamente sobre el tejado. Lo desconocido penetra por todas partes en cuanto se entorna la puerta»[27]. Por eso, cuando llega la noche, el pintor se asegura de cerrarla al viento y al frío de la Intemperie, quizá con la esperanza de que el calor y la seguridad del hogar acaben ahuyentándolos. Pero toda precaución resulta inútil, pues las paredes de la casa de Goya siempre fueron permeables a lo que se encuentra al otro lado. El pintor se encierra en su casa, pero se encierra con los monstruos, con los mensajeros del Afuera. En las pinturas de la Quinta del Sordo, que, curiosamente, ya recibía este nombre cuando el artista la compró (como otra forma de «publicidad autorreflexiva» de un autor que había anunciado la venta de las series de sus Caprichos en el n.º 1 de la calle del Desengaño, precisamente el miércoles de Carnaval de 1799[28]), se confunden las sombras que se infiltran desde el exterior con las de los fantasmas que vienen del interior y que llevan nombres de deseos, aflicciones y pesares mientras se asoman por esos rostros que parecen máscaras simiescas, carátulas trágicas e hilarantes, meros simulacros de hombres. En las paredes de su Quinta Goya pinta sobre todo el miedo, el extraño pavor de un sujeto que presiente que puede extraviarse como tal porque lo que se insinúa en ese miedo es lo inasumiblemente otro. El miedo lo ha obligado a verter su alma sobre esas paredes hasta ponerse en riesgo de perder la forma humana, pues Goya se hace uno con su casa, su espacio íntimo es ya el espacio de su casa. Esto quiere decir, si oímos a Blanchot, que «no solo tiene miedo, sino que él es el miedo, es decir, la irrupción de lo que surge y se descubre en el miedo»[29]. Siente ese reducto de lo innominado que reside en lo más próximo y familiar y de lo que nunca tenemos conocimiento. Siente cómo lo verdaderamente otro, lo que constituyéndonos por dentro está sin embargo en nuestro Exterior, nos conmueve y arrebata amenazándonos con arrojarnos fuera de nosotros mismos y abandonarnos a la Intemperie. Como escribe en un sugestivo ensayo László F. Földényi,

… paralelamente a los Disparates, Goya decora las paredes de su casa como si fuera la Capilla Sixtina. Pero no lo hace para ensalzar la grandiosidad de la creación, sino para revocarla. La Quinta del Sordo es el escenario de la

descreación, donde todo lo que el hombre tiene de «sociedad» se reduce a cero y lo que tiene de «social» se queda en nada.[30]

No debe extrañarnos que en esta quinta aislada y alejada del centro de Madrid, en esta casa que fue su único y verdadero hogar y que el maestro compró en 1819 para decorarlo con sus fantasmas privados, apenas viviera Goya. No se mencionan estas pinturas en la correspondencia del pintor ni en la de sus amigos. En 1823 se la dejó a su nieto Mariano para evitar, tras el Trienio Liberal, una posible confiscación, pero es posible que también lo hiciera porque esta casa era, sencillamente, inhabitable. Contemplemos estas caras: parecen cosidas con las tripas de la humanidad, como si toda la oscuridad del alma y de la carne hubiese salido a la superficie. El temor, la ignorancia, la superstición, el odio, la codicia, la envidia, el dolor y la angustia de ser hombres, todos los miasmas de la humanidad, han comenzado a supurar y ya parecen adheridos a estas caras tan grotescas, a estos cuerpos enfebrecidos que se han vaciado en su interior hasta convertirse en esperpénticos monigotes. En este sentido, no podemos mostrarnos de acuerdo con Alonso-Fernández, pues aquellos rasgos que él se detiene a analizar como característicos de lo que llama «pintura depresiva» no apuntan en Goya a un encuentro con la mismidad o la consolidación de sí mismo, a una personalización más auténtica de su pintura «enmarcada en un Yo con mayúsculas»; por el contrario, apuntan a un desenmascaramiento de esa ficción que es el yo, soberbio fantasma en un mundo de fantasmas y sombras; del yo personal del artista, en primer lugar, pero también del yo del hombre genérico que disimula su animalidad y el caos de sus pasiones, que disimula asimismo el muerto que en cierto modo ya es bajo máscaras racionales e ideales. Esta obra destinada a la intimidad de su casa no es la del Goya que desea perdurar en su obra, ni la del exorcista de sí mismo que quiere liberarse de sus demonios personales pintándolos en las paredes de su morada, sino la del artista que busca adentrarse en el misterio de lo desconocido (ese espacio, para el vivo siempre por venir, de entrega impersonal a la muerte) para sorprenderlo en ese límite en el que la presencia del artista sale al encuentro de su propia ausencia, de esa huella que en cierto sentido ya es. Este enfermo que vivió privado de la seguridad física del vivir, este exiliado que dio con la puerta en las narices a las convenciones del mundo normal, se encerró en su casa a solas con el monstruo, a solas con el Desastre. Y con él encerró a toda la humanidad.

* * *

La variedad de los distintos enfoques con que la crítica se ha enfrentado a las llamadas Pinturas negras no prueba sino su irreductibilidad a cualquier

tentativa de visión unilateral (véase el Apéndice I). Una intención, un orden o un esquema compositivo serían formas de hacer estas pinturas asimilables. Pero en su casa Goya no hace concesión alguna a la teatralidad ni a ninguna forma de «puesta en escena». No hay intención significativa ni decorativa. No encontramos aquí esa correspondencia tranquilizadora entre las figuras y lo que representan (el significado). Y, sin embargo, estas imágenes, en cuanto puras imágenes, encierran una oscura voluntad de expresión; nos interpelan, nos llaman, pero lo hacen sin objeto, como un verbo intransitivo, como el verbo «doler» o «temer». También los actos de comer, engullir o matar se hacen aquí intransitivos, como vivir y morir. No hay que perder de vista —insistimos— al Goya sitiado por el miedo y el dolor, al Goya sitiado por el propio Goya. Estas pinturas parecen surgir de las entrañas del pintor como tatuajes en su propia carne. En las Pinturas negras salen los viejos temas del artista (también en el sentido de temas u obsesiones), aunque como espasmos y movimientos musculares, como pura convulsión. En ellas se repiten sus sueños y sus temores como si de pesadas digestiones del cuerpo y el espíritu se tratase. El lenguaje del mundo llega a ser aquí, como nunca antes en la pintura occidental, el lenguaje del gesto y de la mueca cuyo mutismo y exasperación convierte a los otros en proyecciones o fantasmagorías de la soledad de un yo que se halla en trance de desaparecer. Duele, sin embargo, la inseguridad del suelo; duele el mundo exterior arremolinándose, en un despeñadero sin fin, en torno a esa espiral sin centro que es el sujeto: de ahí que las imágenes estén suspendidas en el vacío como si se hubieran salido del marco de la realidad y, sin historia, quedan abandonadas al delirio de su propia inmanencia.

El caos de la guerra sobre el que flotan o vuelan los dos misteriosos personajes de «Asmodea» —también conocida como «Visión fantástica»— ha privado para siempre al hombre de un principio de justicia; ha desestabilizado la tierra antaño protectora despojándonos de la tranquilidad del suelo acogedor. ¿Acuden estos personajes «Al aquelarre» —nombre con el que aparece la pintura en las ediciones preparadas por Sánchez Cantón—? ¿Se trata de «una alusión a España y a la libertad huyendo de la guerra civil y refugiándose en Gibraltar», como piensa Jeannine Baticle[31]? ¿Cuál es el objeto de esta obra, titulada «El aquelarre» en el primer catálogo (1900) del Museo del Prado? El nombre de «Asmodea», versión femenina de «Asmodeo», el demonio del Libro de Tobías al que alude Luis Vélez de Guevara en El diablo cojuelo, procede de las interpretaciones de Brugada y de Yriarte. Desde luego, como nos recuerda José Manuel Arnáiz, «ni el Talmud ni la Biblia hacen alusión a vuelo alguno de Rafael, ni de Tobías ni de Asmodeo»[32]. Es cierto que al final uno ve lo que quiere ver, pero si nos remitimos no a la literatura, sino a las imágenes mismas resulta difícil no advertir la expresión de miedo y desesperación de estos hombres cuya

levitación nos recuerda la del Disparate 18 o «Disparate fúnebre»: en efecto, esta expresión de terror o de pánico parece estar relacionada con la muerte. Goya pintó la imagen de la muerte, lo que solo se puede dar como imagen, la pura imagen. Aún no están en el punto de mira de los fusileros del ángulo inferior derecho, pero por la trayectoria de su vuelo pronto lo estarán, sin que puedan escapar a su suerte de ser cazados como aves: dos soldados, dos balas, dos hombres a punto de ser arrancados del mundo. Goya aplaza el momento del fatal desenlace (el de la muerte irremediable siempre diferida) para pintar la imagen del miedo como nunca antes se había hecho, el miedo como causa principal —ya lo dijo Epicuro— del sufrimiento en el hombre. Dos diferentes actitudes ante la muerte reflejan los rostros desencajados de estos hombres que pronto serán abatidos con la infalible seguridad del proyectil, con esa puntería y exactitud de lo fatal, en una pintura que recuerda Los fusilamientos. Uno de ellos se emboza en un intento inútil de negar lo inevitable; el otro, con el rostro descompuesto, aún se agarra a su vana esperanza de salvación; una salvación tan inaccesible y fuera del alcance del hombre como esa montaña sobre la que se levanta una especie de Jerusalén celeste, imagen de todos los anhelos ultraterrenos del ser humano.

Frente a «Asmodea», en la atmósfera densa e inquietante de la Quinta del Sordo flotan asimismo «Las Parcas (Átropos)», grotesca versión del destino que planea sobre todo lo que nace. El aspecto entre siniestro y burlón y las actitudes ridículas de estas viejas brujas suspendidas en el aire nos hacen un guiño acerca de la verdadera naturaleza del mundo que gobiernan y que no es sino un auténtico y sarcástico disparate. Átropos, a la que reconocemos por su atributo tradicional (las tijeras con las que corta el hilo de nuestras vidas), aparece de espaldas como si con este gesto quisiera indicarnos que no conocemos el día ni la hora en los que se producirá el tijeretazo fatal. A la izquierda, Cloto se ha desprendido de la característica estopa y mira con expresión bobalicona un muñeco que sujeta entre sus toscas manos y que puede ponerse en relación con el pelele manteado en el Disparate 1 o «Disparate femenino», como si de nuevo el destino del hombre dependiese de una mujer, bruja o maja. De la tercera Parca, la huraña Láquesis, sea cual sea la identidad del objeto que mira (para algunos un espejo, imagen tradicional de la vanidad y la transitoriedad del tiempo; para otros una lente de aumento con la que contempla el delgado y frágil hilo de la vida, sin olvidarse de aquellos que han visto una serpiente que se muerde la cola, ¿quizá un símbolo de la eternidad o el eterno retorno del sufrimiento?), lo que resalta por el gesto que contrae su rostro es la ceguera o extrema miopía de la hechicera. La cuarta figura, el personaje que nos mira impotente con los brazos sujetos a la espalda y que, para Diego Angulo, evoca la representación de un esclavo clásico,

no puede ser sino el hombre maniatado por la burla de un destino que lo ha hecho consciente de su impotencia y su dolor.

Furia y odio es lo que se desprende del «Duelo a garrotazos», terrible escena en la que con acierto se ha visto la lucha fratricida de las dos Españas, pero a la que probablemente haya que dar, teniendo en cuenta los diversos planos o niveles de lectura con los que de manera habitual carga Goya sus imágenes, una significación más universal, la de otra imagen clásica, que el pintor se dispone a diseccionar con su pincel, es decir, la pretendida sociabilidad natural del hombre. ¿Está hablando el viejo y desencantado artista de la confrontación, del estado de guerra como del estado natural del ser humano?, ¿haría suyas las famosas palabras que Thomas Hobbes toma de Plauto, según la cual «el hombre es un lobo para el hombre»? He aquí al hombre frente al hombre, al hombre infligiendo dolor al propio hombre. He aquí a unos hombres dejados a sí mismos y entregados a la naturaleza de sus impulsos; ahora bien, este abandono a su espontaneidad no los vuelve más libres, sino que, antes al contrario, los hace prisioneros de la mecánica irracional de sus instintos. Esto y quizá no otra cosa indique el hecho de que tan recios forasteros, como los llamo Brugada, que por su semejanza parecen hermanos de sangre, tengan la mitad inferior de las piernas enterradas. Que en un principio, como se desprende del testimonio de Yriarte, así como de los recientes exámenes radiológicos, pudiéramos ver la parte inferior de las piernas asentadas sobre la hierba no demuestra, a nuestro parecer, sino un arrepentimiento del propio pintor tendente a realzar la fuerza expresiva de esta riña o duelo. Con buen criterio, Angulo ve en esta circunstancia, que nos permite suponer que el duelo continuará hasta el final sin ninguna posibilidad de escape para los contrincantes, la fatalidad del sufrimiento y el carácter inevitable de la muerte. Si antes, en la interminable galería de criaturas suspendidas en el aire, incluyendo a «Asmodea» y a «Las Parcas», los pies habían perdido toda su funcionalidad —pérdida de sentido que a la postre equivale a su desaparición— aquí a estos soportes de la persona parece haberlos engullido la tierra. En esta ocasión el sordo solitario ha puesto en riesgo el suelo humano, el sustrato social supuestamente apoyado en nuestra natural sociabilidad. Ciertamente, en esta lucha encarnizada no hay asomo alguno de esa pitié que postula Rousseau en el hombre natural. En unos tiempos en los que se han hecho banderas de la fraternidad y la libertad no despunta sentimiento alguno de compasión en este enfrentamiento fratricida, tan despiadado como el paisaje que lo sustenta. Acaso el Goya de antaño, el inspirado por Cayetana y por el modelo de educación rousseauniano de la duquesa, hubiera suscrito las palabras que escribió el filósofo ginebrino en su Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres, a saber, que «los hombres nunca habrían sido más que monstruos si la naturaleza no les hubiera dado la piedad en apoyo de la razón».

Pero las pinturas de la Quinta del Sordo se encuentran en las antípodas de esa mentalidad, muy de la época, que «dicta a todo el mundo una nostalgia del vivir primitivo y salvaje, gustado por Robinson y sus émulos, canonizado por Rousseau, puesto de moda por Bernardin de Saint Pierre»[33]. Antes bien, a los ojos de Goya el individuo humano es tan monstruoso y cruel como la misma naturaleza; tan innoble, bárbaro y antropófago como el propio Saturno de la sala de abajo, que puede pasar como la perfecta negación del «buen salvaje». En Goya el hombre se revela en su simplicidad, pero se trata de una simplicidad sin nobleza, de una elementalidad que no es la de aquel hombre bueno y primitivo, y que, cuando genera violencia, no es una violencia inaugural, una que instaure un nuevo comienzo, como la violencia revolucionaria que se lanzaría, supuestamente como expresión de la voluntad general, contra el poder establecido, sino una violencia ciega y sin objeto.

Ocurre que cuando este hombre elemental se agrupa con otros hombres no lo hace para constituir el fundamento racional de una comunidad humana, sino para formar masas deshumanizadas, racimos de almas sin conciencia, presa fácil del oscurantismo y de la vehemencia predicadora. En el «Paseo del Santo Oficio», título con que, quizás inexactamente, se conoce desde Yriarte la pintura que había enfrente del «Duelo a garrotazos» —el Museo del Prado lo titula simplemente «El Santo Oficio»—, asistimos en el primer plano a lo que parece una conspiración: autoridades civiles y religiosas murmuran conocedoras del poder que tienen sobre el pueblo, que se amontona tras ellas y que espera dócilmente ser dirigido y adoctrinado; saben que en sus manos esta muchedumbre anónima puede convertirse en una máquina eficacísima para lograr sus fines, con tal de que se les dé lo único que desean, esto es, pan y toros, como decía Jovellanos, pero sobre todo seguridad, ese consuelo terreno y ultraterreno contra el dolor o el mal de ser hombres que ya buscan de manera instintiva al congregarse para formar esa masa informe y abstracta que llamamos «pueblo». Esta obra compartía pared con «Asmodea», en la que hemos visto a dos hombres que, sacados violentamente de la procesión popular por el desorden de la guerra, se enfrentan solos, sin la asistencia política ni espiritual de aquellos que comercian con falsas promesas (aquellas promesas que parece reclamar vanamente ahora el hombre despavorido que señala la montaña inaccesible), a la inminencia fatal de su muerte.

Congregaciones y masas humanas se vuelven a encontrar, acaso en la estancia que fuera comedor de la casa, en «El gran cabrón» o «Aquelarre», que forma pareja en la pared opuesta con «La Romería de san Isidro». De nuevo una procesión o una asamblea de almas apelotonadas y revueltas[34]; de nuevo la misma ceguera supersticiosa y la misma voluntad de ir juntos, aunque sea en una romería al fin del mundo; voluntad que, por supuesto, no es esa intención general

o «yo común» de la que hablara Rousseau como el aspecto colectivo de la autoridad a la que debe someternos la razón práctica. La irracionalidad es soberana en estos grupos que forman entidades en sí mismas, revoltijos humanos que no se mueven por otras fuerzas que las puramente mecánicas. Se ha perdido de manera definitiva esa alegría del caos que exponía a hombres y mujeres a los encuentros del azar en La pradera de San Isidro, de 1789, aquel fervor unánime que podía advertirse en el Rococó y que presentaba ya, en palabras de Starobinski, «una inestabilidad esencial, una virtualidad del desorden [que] nos hacen presentir otras fiestas descritas por Goya que serán retornos al caos»[35].

Pero esta disolución del ser individual en el ser genérico no hace a estos simulacros de personas inmunes al dolor, como si en ellos todo lo humano se hubiese vaciado; todo menos lo estrictamente necesario para sentir dolor. En esta «masa sin persona», como lo describe Helman, en las torsiones de este «vulgo necio e ignorante» podemos reconocer todavía ese receptáculo del sufrimiento que es el hombre. En efecto, en los rostros de romeros y brujas parecen labrados para siempre, como los rasgos indelebles de una careta, las expresiones de las distintas formas del dolor. En esos rostros incisivos como pinchazos o cuchilladas, como los alfileres que clavan las brujas a sus muñecos humanos, se encuentran los demonios lancinantes del odio, de la envidia y los celos; los fulgurantes, rápidos e inconstantes como zumbidos de duendes voladores, veloces como la flecha del deseo erótico; están también los dolores contusivos, que sentimos como los golpes que propina la furia o la ira; los gravativos, que nos oprimen el pecho mientras dormimos, pesados como los pecados del mundo, como las gravosas cargas de la nostalgia y el arrepentimiento; los constrictivos, abrazados cual sierpes a nuestras conciencias y que nos torturan murmurando a nuestros oídos la culpa y la pena de haber caído al mismo tiempo que nos recuerdan la inutilidad de cualquier subida; están los dolores terebrantes con forma de berbiquí que se hunden en nuestras carnes para que no olvidemos los tiempos perdidos y la irrecuperabilidad de los hijos y los amigos muertos; pero también se encuentran aquí, no muy lejos de estos, sus antagonistas los dolores tensivos, que aflojan las fuerzas de la vida para sumirnos al final en el más anónimo de los olvidos o, cuando las otras vías de dolor han fracasado, abrirse paso en la saciedad, el aburrimiento o el tedio anonadante. Sobre todo se hallan las fauces afiladas y babeantes de la codicia junto a la epidermis húmeda y viscosa del miedo, y otros dolores o demonios que no tienen nombre, pero a los que Goya supo dar forma en los rostros de estos oscuros romeros del Desastre. Nunca como en estos ojos cual carbones o cicatrices, «el pintor de la mirada» (así llama Eugenio d’Ors a Goya) ha eclipsado la mirada humana desposeyéndola de su luz inteligente. Nunca como en estas bocas gesticulantes se ha puesto en crisis la palabra, ese Logos griego que también es razón, para convertirse en gemido o

aullido inarticulado. El negro, que, según Fred Licht, Goya descubrió para la pintura moderna desterrando para siempre los colores pastelosos y sensuales del Rococó, parece condensarse y ahondarse en estas bocas deformadas por el grito o en estas cavernas oculares que ya no reflejan la luz. Por todas partes las sombras se concentran e independizan burlándose del rigor neoclásico y racional del dibujo lineal, pero también del «idealismo nocturno», trágico y sublime propio de Füssli y los pintores románticos. Se diría que no solo el hombre, sino el mundo entero se acerca al precipicio: un paso más y acabará devorado por su propia sombra.

En el ángulo inferior derecho de «La Romería de san Isidro», claramente separada de la masa humana que se arremolina como una hidra de mil cabezas al son de una música absurda, vemos a un personaje solitario de doliente expresión, quién sabe si una representación del propio artista. Por fin nos encontramos con un individuo, con el que es probable que Goya se identifique, pero que parece a punto de romperse por dentro. Precisamente cuando este ha quedado confinado en lo más íntimo de su habitar, se vuelve, para sí mismo, inhabitable: se ha producido el restallido de los bordes del sujeto, de esa ficticia piel que nos une y nos separa, nos vincula y nos distancia de los otros y de lo otro. Se calla el yo para que se afirme el murmullo gigantesco, la profundidad indistinta de la que nos llegan ecos de muerte, aunque también de eterno recomienzo. En su propia casa Goya se ha convertido en un desahuciado, en alguien que, sin encontrarse nunca a gusto en su propia piel, está traspasando el muro, sin llegar a traspasarlo jamás, en la dirección del Afuera.

No se encuentra una imagen más elocuente de esta aniquilación de sí mismo y de la retirada de toda perspectiva humana que la pintura conocida como «Perro semihundido», «Cabeza de perro» o, simplemente, «El perro». Con una insólita economía de medios visuales, el pintor expresó el desamparo de una criatura extraviada en la Intemperie. Como escribe Földényi, al pintar a un animal que «carece de entorno, despojado de todo mundo externo», Goya estaba subvirtiendo la cosmovisión del arte y la cultura de la Europa moderna al fijar la mirada en «algo que la pintura realista europea siempre había tratado de encubrir: el vacío que hay detrás de toda representación objetiva; el espacio que esta pintura, bajo el signo del horror vacui, está llamada a camuflar con la ayuda de la perspectiva»[36]. El pintor que había sacado tantos mundos de la nada, se quedaba aquí sin mundo; el sordo que había tocado todas las notas de la naturaleza humana, hasta las más horrísonas, estridentes o desafinadas, se quedaba aquí sin hombre; Goya, que había hecho de su casa un monumento al solipsismo, se quedó aquí sin Goya.

Y a pesar de ello, al borde mismo de la completa desaparición uno se mantiene en el vano empeño de ser él mismo. Por la cabeza de los «Dos viejos

comiendo» asoma ya la calavera, pero uno de ellos aún señala la comida, a la que se aferra con avidez. Compartiendo pared con estos carcamales encontramos «Una manola: Leocadia Zorrilla» —obra a la que Yriarte y Brugada aluden como «La Leocadia»—, seguramente en referencia a aquella Leocadia Zorrilla y Galarza que se trasladó a vivir con Goya a la Quinta del Sordo cuando tenía veintinueve años, cuarenta y cuatro menos que el pintor, la cual se presenta acodada, según la tradicional actitud melancólica aunque sin perder un ápice de su lozanía, sobre lo que parece un repintado sepulcro, tal vez una prefiguración de la tumba del propio pintor, que expresaría así una nueva incongruencia o dislate: la unión de la vejez con la juventud. Frente a esta bella mujer de formas contundentes y sensuales, preparada para ser madre, acaso la enésima versión del eterno enigma femenino que tanto sedujo a Goya, vemos a otra hembra no menos hermosa pero mucho más amenazante, esa Judith que ha hecho de Holofernes la víctima de su cólera en «Judith y Holofernes»: he aquí la mujer terrible y vengativa que más que de la casta de Judith parece una encarnación de Lilith, la antimadre devoradora de hombres, castradora y antropófaga como la Esfinge, o como el cercano y horrible «Saturno», del cual ya se ha dicho casi todo. He aquí de nuevo la feminidad arcana, tan importante en el imaginario de Goya, encarnación del placer y del dolor de vivir.

Imágenes de deglución, de devoración y de castración que acompañaron las digestiones de Goya en el comedor de su quinta. Folke Nordström ha reconocido al pintor en el anciano de luenga barba apoyado en un bastón de otra de las pinturas murales, «Dos viejos», identificación que se apoya en la presencia del otro viejo gritándole al oído, probable alusión a la sordera del artista, pero también en el parecido con el anciano de un dibujo a lápiz de los últimos años de Burdeos (serie del Álbum G), en el que un viejo barbudo que sostiene su paso cansado sobre dos bastones nos dice en primera persona: «Aun aprendo» (MP, D 4151, GW 1758). El viejo pintor ha aprendido que no hay emergencia sin hundimiento, como no hay vuelo sin caída ni gozo sin dolor. En las paredes de la Quinta del Sordo contemplamos una historia no lineal, probablemente carente de hilo narrativo, pero, al fin y al cabo, una historia de promesas rotas e ilusiones perdidas, una suma de grandes y de pequeños fracasos, de miserias políticas y amorosas, de esperanzas difuntas que nacieron para morir y que en su caída una tras otra fueron socavando las entrañas del pintor, ahondándolas, inmisericordes, en una impecable labor de zapa. Mucho sabes, y aun aprendes/Tuto he mestier (Boston, Museum of Fine Arts, GW 1390), nos dice Goya de otro viejo greñudo y de largas barbas que se inclina sobre una columna de libros para escribir en italiano algo así como «Todo me es menester o todo me es necesario», como si en el artista la necesidad del dolor estuviese ligada a la de saber; un saber que solo se hace fuerte cuando intuye que no hay escapatorias, cuando, excavando en

la dirección de la otra noche —la noche, repitamos con Blanchot, del «todo ha desaparecido»—, el hombre poseído por este saber «comprende que debe volverse mortal, que debe ser dos veces mortal, soberanamente, extremadamente mortal»[37]. Solo así, apoderándose activamente de su muerte, siendo a partir de su muerte, el artista que se desborda en su obra, que la ha creado recostado en esa orilla del ser que bordea a la nada, puede acoger en silencio a la muerte interminable.

[1] Jünger (1995): 25.
[2] Camón (1946): 142.
[3] Blanchot (1996): 204.
[4] Goya (1982): carta n.º 126, sin fechar.
[5] Cf. Alonso-Fernández (1999): 71-72.
[6] Véase Rodríguez (1993).
[7] Cf. Alonso-Fernández (1999): 91-94.
[8] Argullol (2001) describe el devastador paisaje del dolor que se encontró en un viaje a La Habana por culpa de una lesión cervical.
[9] Nietzsche (1980): 140-141.
[10] Aullón de Haro (1996): 31.
[11] Foucault (1985): II, 301.
[12] Goya (1982): n.º 127.
[13] Starobinski (1999): 105.
[14] Foucault (2001): 205.
[15] Berger (2004): 100.
[16] Cf. Moffit (1981): 13-23.
[17] Aparicio (1962): 65.
[18] Blanchot (1996): 287.
[19] Domergue (1996): 110.
[20] Wilson-Bareau (1993): 202-203.
[21] Pérez (1988): 54.
[22] Véase Castelli et al. (1970).
[23] De Diego (1994): 62.
[24] Foucault (2001): 114.
[25] Foucault (1985): II, 294.
[26] Lévinas (2000): 91.
[27] Bonnefoy (2002): 336.
[28] Cf. sobre este dato el citado ensayo de Stoichiță y Coderch (2000).
[29] Blanchot (1996): 97.
[30] Földényi (2008): 226.

[31] Baticle (2004): 363.
[32] Arnáiz (1996): 66.
[33] D'Ors (1996): 177.
[34] Goya es el primer pintor en representar la multitud como tal, esa masa informe sin rostro y sin juicio que los enciclopedistas ya denunciaban como esa humanidad bárbara e ignorante fácilmente manipulable. Sobre el concepto de «muchedumbre» en el pensamiento contemporáneo de Goya, cf. Matilla y Mena (2019): 40.
[35] Starobinski (1988): 105.
[36] Földényi (2008): 223.
[37] Blanchot (1992): 88.

El disparate: el mundo

Después de la pintura

«Noche en forma de ala». La imagen es de Paul Celan, el poeta que ha sido, que es El último en hablar, en esa lectura rica y luminosa en su oscuridad que hace Blanchot del habla del poeta. En cierto sentido, Goya también fue el último en pintar, pues con las Pinturas negras hemos asistido a la romería del fin de la pintura. ¿Qué ha hecho el arte hasta Goya? El arte, como luz y toma de perspectiva, funda el mundo y la verdad del mundo. Goya lo deshizo, haciéndolo caer en la dirección de su origen, de su «profundo antaño, antaño jamás agotado» escribe Blanchot. En estas pinturas privadas el pintor empieza a preparar el después de la pintura. En efecto, todo aquí se encuentra a punto de desaparecer: el color, devorado por los tonos grises, marrones y negros; el contorno, difuminado hasta hacerse borroso; el espacio, desorganizado. En ellas el artista respondió en su propia casa al llamamiento a caer, y lo hizo saturándose de caída, saturándose de mundo, de hombre y de Goya hasta hacerse sus ojos ciegos al mundo y al hombre y a Goya. Así fue cayendo en la otra noche, en esa noche alada por la que se deslizaba, en lo más próximo, hacia el lejano exterior del ser y de la nada. Tuvo que trascender las perdidas miradas de los romeros reducidos a meras sombras de sí mismos, tuvo que pasar por los negros ojos («ojos tan ciegos como una piedra», «Ojos en las grietas del morir», dice Celan) y preguntarles «de dónde vienen y adónde van» para encaminarse hacia lo abierto y libre que tiene sus raíces en el aire, allí donde ya estuvimos, allí donde ya estaremos: lejos, en la Intemperie.

Como Celan, Goya se volvió «allí hacia donde conducen los ojos, unos ojos separados del ser que se podrían considerar solitarios e impersonales»[1]. Pero

antes estos ojos tuvieron que rodar hacia el abismo de la humanidad y tocar fondo para percatarse de que no había fondo. Porque nadie ha dicho que la relación del artista con aquello que comenzaba a barruntar desde el principio de su enfermedad, desde el momento en que su pie herido empezó a deslizarse por «las fisuras del morir», haya sido sosegada o serenamente aceptada. Nada de eso. Lo vemos en las Pinturas negras y lo podemos observar asimismo en los Disparates: en Goya no hay una entrega confiada, sino una lucha desgarrada, apasionada, y una dolorosa resistencia a unas fuerzas ininteligibles que lo quieren raptar y que no entiende. Antes tuvo que proyectar el yo en nosotros y el nosotros en nada, en una nada enterrada en la fosa común de la guerra. Si por ventura Goya firmó un armisticio consigo mismo y al final alcanzó la paz para mecerse con el suave viento en el ala de la noche, o si alcanzó la libertad en el aire («cavamos en el aire una tumba/para no estar allí en estrechura», canta Celan), es algo que nunca sabremos.

En cierto modo, las pinturas con las que el artista decoró las paredes de su casa son las últimas pinturas; las obras del último en pintar. Con Goya se cierra un ciclo en la historia de la pintura occidental, que se había vuelto a la realidad visible para representar y conquistar el mundo. Cuando los otros autores pintaban sombras, se trataba de las sombras del día que ratifican las cosas en su sustancia y en su forma. En las Pinturas negras, en cambio, Goya pintó las sombras de la noche, esas que no reafirman los objetos, sino que los deshacen y extravían. En un sugestivo artículo, Bonnefoy describe estas pinturas como la «subida del fondo»: cuando el primer plano se deshace, cuando el mundo de las formas o las representaciones humanas se descompone, entonces se remueven las profundidades y «el fondo brota al espacio de las formas como una lava», la colada informe del «sinsentido que se ahonda por debajo del sentido, que asciende a través de él, que respira en él, que disipa todo pensamiento». El escritor tiende un puente entre la incoherencia de las Pinturas negras y la inconsistencia de las figuras durante el sueño, en el cual «ningún primer plano destaca sobre otro, sobre ningún fondo; el primer plano que se está derrumbando constituye ya el fondo»[2]. Sin embargo, igual que durante la noche el durmiente evoca los deseos y los temores del día, por las grietas de las paredes de la Quinta del Sordo todavía se cuelan el recuerdo del mito e incluso (si es correcta la interpretación que hace Bonnefoy del «Perro semihundido») de la compasión.

En los Disparates las sombras de las Pinturas negras parecen haberse rodeado de tinieblas aún más profundas. Sombras por las que brota el fondo y lo que hay más allá del fondo, pues este nunca ha dejado de estar generado por la forma, así como el sinsentido siempre ha nacido a partir del sentido o el desorden a partir del orden. El espacio de los Disparates nos deja verdaderamente desamparados, ya que se hurta a todo lo representable, a esa lógica de las

oposiciones o dualidades que constituyen precisamente uno de los grandes principios de nuestra humana capacidad de representación (dialéctica o no). En el aguatinta de los Disparates se han debilitado los estereotipos de la visión que siempre acompañan al color y que reafirman nuestra percepción del mundo. Ahora el escenario es tan abierto como vacío, más abstracto y monocromo que nunca, como si con el color también se hubiese esfumado el lugar y el tiempo, como si el mundo se hubiese salido de sí y únicamente quedase el espacio indefinido y sin una mala hierba para ofrecer resistencia al aire. Las presiones que vienen de fuera someten a las formas a tales torsiones que estas acaban implosionando como cueros viejos reventados desde dentro. En este no-lugar fuera del tiempo se mueven entrelazados meros simulacros de hombres que ya solo viven la vida de las imágenes; fantasmas humanos de rostros mordidos por el viento que ya han vivido o que acaso nunca vivieron y que yacen y caen, se levantan para caer y yacer de nuevo, una y otra vez, en un perpetuo recomienzo.

Nos puede valer como útil referencia la ordenación más conocida de la serie (véase el Apéndice II). Ahora bien, si el disparate como tal cuestiona el concepto mismo de «orden» y hasta de «serie», no hay por qué empeñarse en encasillar y sujetar estas láminas a la lógica sucesiva o lineal del número, ni hay necesidad de confinar sus resbaladizos contenidos, fluidos como demonios, a los estrechos límites de un título. Si no conocemos el orden, ni los títulos, ni el número exacto de los llamados Disparates, quizá sea porque este conjunto de láminas sin secuencia, sin principio ni final, no responde a plan alguno, sino tan solo a esa sabiduría inmemorial que se deja entrever en los sueños y que es tan ambigua como la palabra castellana para el sueño; un saber de abismos expulsado por igual de la razón, de la moral y del templo, que nos deja vulnerables e indefensos como el sueño a la persona dormida.

Acaso haya que entrar en estas láminas como en una retícula de sueños, como en un panal laberíntico y descabellado en el que todas las entradas son posibles y todas las salidas inciertas, encontrando a nuestro paso las distintas celdas en las que tienen su morada los enjambres voladores, sueños aislados e independientes pero, al mismo tiempo, comunicados entre sí por delgadas paredes como las celdillas de una colmena. Algo tienen estas láminas de esa estética romántica del fragmento; en palabras de Paolo d’Angelo, «la única expresión posible de una totalidad que ya no está pensada como orden»[3], pero sin que la combinatoria de estas revelaciones instantáneas y proféticas, fulminantes e imprevisibles indique esa plenitud magmática y absoluta a la que está abocado el Witz schlegeliano.

Acaso Goya fue consciente de haber alumbrado un monstruo y, como esos padres de familia que se apresuran a ocultar en lo más secreto de la casa el engendro de su sangre, guardó los cobres en unas pesadas cajas a las cuales echó

los siete cerrojos. Allí descansaron, y en cierto modo descansan, preservados a la mirada curiosa y durmiendo el sueño de la noche. Pero, como la nada, también la noche florece y da sus frutos. Queda por saber si nosotros podremos ser como esos insectos polinizadores, si por ventura estos sueños se nos abrirán ocasionalmente como los pétalos se abren a ciertas especies de mariposas nocturnas. Ahora bien, sin el olfato de Goya, ¿nos será posible orientarnos por este campo de invisibles y silenciosas fragancias?, ¿sabremos adónde dirigirnos en la intemperie sin estrellas del aguatinta?

Silencio de estrellas sin estrellas

Mi vacío es algodón y silencio que irrumpe todo.
Un silencio de estrellas.
Henri Michaux, Ecuador

No es posible imaginar intemperie más abierta a los desalmados vientos de la noche, de esa noche sin fin de la que habla Blanchot y que es indeciblemente más nocturna que la que nos repone de las fatigas del día. A veces el espacio que nos invitan a recorrer los Disparates parece nublado, caliginoso; otras veces se nos antoja horadado, como ahuecado por las erosiones de un viento que abrasa las entrañas. Se diría que, mientras por arriba el aire negro raspa, tozudo, las paredes del mundo, por abajo excava sus cimientos. Finalmente, la tierra que soportaba paciente nuestro peso acaba hundiéndose o se estrecha tanto que se transforma en una abstracta y fría línea antes de convertirse en pura desaparición. El cielo se ha deshecho como el suelo y entre ese más allá de reservas agotado y este más acá que ya no acoge, solo se abre un silencio de estrellas sin estrellas, una intemperie indefinida sobre la que se recortan figuras hechas de deseo y de noche, de furia y de quietud, llámeselas sueños o disparates, sombras que, en cualquier caso, parecen acontecer en un vacío que gravita sobre sí mismo, como soñadas por una imaginación sin sujeto. Sin embargo, estas sombras soñadas no dejan de ser, como la huella, testigos de ausencias, rescoldos de perdidas y, en cuanto tales, también presagios de esa muerte que nos recorre a todos por dentro y que a la postre siempre irrumpe cuando rompemos el molde que nos separa del Afuera.

Algo hay de profético en estos sueños de los Disparates, algo que tiene que ver con el fondo desde el que hablan estas imágenes sin dueño, el inmenso silencio sin lugar y sin tiempo en el que se confunden los rostros de los vivos y de los muertos y con respecto al cual el sueño sideral de los astros y el dormir intranquilo del perro, la pesadilla del niño y la fórmula del científico, el sueño de

la planta y la más alta excitación intelectual del cerebro consciente forman parte de un único y mismo aliento, como también el sueño de Goya de atrapar en el aire algunas de estas fugaces fosforescencias, de acallar sus gritos y sus rumores para grabar el silencio del mundo.

Piruetas y contorsiones oníricas sobre una vasta soledad sin anécdota y sin luceros son las que traza el sueño de Goya (ese sueño de vigilia, pero también esa vigilia del sueño, el que soñamos cuando cerramos los párpados y el que sobreviene cuando cada mañana los abrimos) en los callados y desteñidos horizontes de los Disparates. Aunque aquí el silencio no es estéril ni el vacío completamente vacío; por el contrario, el vacío y el silencio dan lugar, por un lado, a ese extraño devenir incesantemente renovado que llamamos «realidad» y, por otro, a esas no menos misteriosas creaciones que son las obras de arte y que aquí se llaman Disparates. En ambos casos el arte y la realidad, que comparten su fraternidad con la nada (una nada que, como hemos visto, no es pura nada, sino el flujo y el reflujo del ser y del no ser), toman los aspectos más variados.

En la serie de Goya este silencio con frecuencia adopta el semblante femenino, como en ese grupo de mujeres que parecen desplegar entre sus manos no una manta, sino un agujero por el que se habrán de colar los invertebrados peleles. O se reviste de miedo cual hueco o ensabanado fantasma para asustar a todas las soldadescas del mundo. O se transforma en rama que atraviesa de punta a punta un universo nocturno sin principio ni fin y tan siniestro e inhóspito como los búhos humanos que la pueblan. O se erige cual gigante tan alto como bobalicón, tan falto de sustancia y de sentido como el vano simulacro con el que se le pretende conjurar. O despliega sus aberrantes alas nocturnas para robar a la doncella en el rapto de toda inocencia. O se declara loco solitario y furioso y la razón se echa a temblar. O se manifiesta en cada uno de nosotros con el aspecto de un doble o duplicado monstruoso pegado como una sombra simiesca a nuestra espalda. O se ciñe a los mortales como un saco dejándolos impotentes, sin piernas ni brazos, en el erial desolado. O se vuelve disloque general y caótico. O se animaliza transformándose en bestia o naturaleza instintiva y arrobadora. O asume el nombre del destino del que huye inútilmente una pobre mujer. O marca el ritmo disparatado que anima de manera mecánica a los danzantes como si de un grotesco baile macabro se tratara. O se acalla por completo quedando solo como el dulce telón de fondo de nuestras levitaciones oníricas. O se transforma en máscara carnavalesca para trastocar lo poco de sentido que quedaba en la tierra. O, en el más claro de los disparates, hace de saledizo o balcón sobre el vacío para que los mortales se asomen al abismo desde el abismo mismo. O se disfraza de hombres y entonces se llama maledicencia, impostura y doblez, Disparate del «Sanan cuchilladas...» o falaz Disparate de «La lealtad». O reviste el aire fúnebre e indeterminado en el que únicamente logran condensarse los

espectros voladores del sueño de un difunto que sueña con el sueño eterno. O se materializa en los acosados por la angustia de su fin inminente (la sombra de la muerte), pero también en aquellos que van a administrar esta sombra por medio de la violencia de las armas. O hace equilibrios raros sobre la apoyatura incierta del vacío haciendo a la vez de mujer, de montura y de cuerda floja (la vida misma). O se ha convertido, en una de sus últimas metamorfosis, en pueblo colosal y poderoso que, cual elefante que huye de la luz, solo obedece al engaño. O, finalmente, acaba siendo caída libre de toros o de cualquier lógica del sentido en el más insensato de los disparates.

Se trata de figuras que el olfato de cazador nocturno y sigiloso de Goya percibió, un momento antes de que se deshicieran y se extraviasen en esas atmósferas indefinidas, simas sin trazos ni contornos, sombras que envuelven a los mortales y penetran por los últimos poros de sus almas exangües hasta vaciarlas desde dentro y convertirlas en carátulas grotescas. Unas simas que comienzan a excavarse en la serie anterior, en particular en aquellos Desastres (12, 18 y 22) que tienen como protagonistas a cadáveres y enterramientos, cuerpos o bultos inertes confundidos con el paisaje, como si estos despojos humanos se reabsorbieran finalmente en el horizonte de la nada, esa misma nada que aparece inscrita en una lápida en el más disparatado de los Desastres. Pero ni siquiera la nada representa una salida en el desierto de los Disparates, pues este desierto es infinito: no podía imaginar este pintor de cárceles una prisión más opresiva, ya que, como escribe Blanchot:

> … de lo finito, que es un espacio cerrado, siempre hay esperanza de salir, mientras que la vastedad infinita es una prisión sin salida; del mismo modo, todo lugar absolutamente desprovisto de salida se torna infinito.[4]

Aquellos paisajes amenos de los cartones, aquellos colores luminosos que con su armónica consonancia expresaban la fe en el mundo de unos hombres entregados a sus juegos amorosos, aquel equilibrio amable con la naturaleza ha dejado paso al «lugar del extravío» que, como tal —añade el filósofo francés—, «ignora la línea recta; nunca se va de un punto a otro; ni se sale de aquí para ir allá; la marcha no tiene principio ni punto de partida», ningún referente con el que orientarnos en estos horizontes sin límite, ningún aspecto descriptivo o nota variada, singular o interesante. Mas al retirarse tampoco deja lo pintoresco espacio alguno a lo sublime grandioso y terrorífico, tal como lo definiera Burke y lo pintara Blake: solo un horizonte homogéneo y liso en el que ya no hay forma de orientarse, un sublime grotesco donde todo se puede transformar en todo (pues nada es en realidad nada) y respecto del cual la vida comienza a ser indistinguible de la muerte.

¿Dónde está el mundo?

Podemos imaginarnos al pintor acostado soñando estos Disparates. Afuera (¿o es adentro, o más bien en ese margen indeterminado que separa el afuera del adentro?) seguiría oyendo cómo avanzaba la noche. ¿Y ese ruido? Es el silencio. Porque el silencio no siempre lo escuchaba igual. Con frecuencia lo confundía con los largos aullidos del viento. Otras veces lo oiría como Juan Rulfo en Luvina, esto es, «como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el cielo». En ocasiones el silencio resultaba tan atronador que el pintor podía sentir que toda la masa de la tierra y el cielo se desplomaba sobre su cabeza. Entonces ni siquiera encontraría al perro que desde las paredes de su quinta le hacía compañía; y es que, como en Luvina, «se han ido hasta los perros y no hay quien le ladre al silencio». Pero no siempre ocurriría esto; a veces en los bordes de la noche se congregaban criaturas más extrañas que las que habitan en las profundidades abisales.

Quizá el artista persiguiese a esos seres nonatos que lo acechaban en sus sueños. Lo que no quiere decir que tomase en serio la verdad de los sueños como si hubiera cambiado una verdad por otra. Si los sueños le servían para reírse de la excesiva gravedad con que pisamos el suelo en apariencia estable de lo que pesadamente denominamos realidad y con el que nos creemos en sincronía, el humor lo ayudaría a la hora de desdramatizar y relativizar el contenido de unos sueños que, un siglo más tarde, el psicoanálisis considerará con ampulosa seriedad. De hecho, no nos atreveríamos a decir, como hace Valeriano Bozal, que «tanto dislate y fantasmagoría hacen del sueño lo único verdadero, de la quimera lo único que no es quimera»[5]. A fin de cuentas, los sueños sueños son y no se puede decir de ellos más que lo que dijo aquel Félix de Lucio Espinosa, es decir, que no son sino «especies vagabundas de la nada»[6]. Sin embargo, y en esto radica el sentimiento de espantosa y paradójica gratuidad, estos sueños que son solo sueños no dejan de mortificarnos susurrándonos al oído: «Esto no es un sueño», tanto nos cuesta renunciar al firme seguro de una realidad. Hablamos de todos los sueños, los del sueño o los de la vigilia, tanto da, pues todos son hijos de la invención y no de un sujeto (idea ficticia, otro sueño soñado por quién sabe qué), sino de un se extraño e impersonal que se sueña y, confundido con el mundo, se inventa incesantemente. ¿Que por qué se inventa o se sueña? Más allá, o más acá, de todo principio o proposición de fundamento solo cabe responder que se sueña porque se sueña, como se vive porque se vive y se muere porque se muere. ¿Por qué decir entonces, como hace Castro Morales, que obras como los Disparates y las Pinturas negras no son sino «sucesivas secuencias de los

diversos sueños alucinatorios», productos de la enfermedad que supuestamente sufría Goya, el llamado «saturnismo», y no «un simple ejercicio de invención»?[7]; ¿no hablamos de la misma y casual necesidad (o enfermedad), de los mismos «fragmentos de la casualidad» solo atribuibles a poderes anónimos e irreconocibles de esos «errantes vapores del engaño», como los llama Lucio Espinosa, en un mundo en el que las cosas han perdido su fondo y su verdad? Desde esta perspectiva que cuestiona los límites mismos de la realidad y pone en crisis nuestras frágiles congruencias, poco importa si Goya pintaba sueños que le sobrevenían en la noche de su lecho, más o menos transformados o adornados por su ser consciente, o fantasmas de vigilia que se aparecían en la lucidez de la mesa de trabajo. Podría decirse de estos sueños dibujados que Goya llamaba visiones, incluso de esa serie de dibujos del Álbum C en la que Goya «describe» nueve sueños o visiones entre angustiosos y burlescos que le acontecieron en la misma noche, lo que escribe Malraux de este «genio atormentado por sus propias creaciones», a saber, que «sus sueños demasiado precisos se parecen más a sus dibujos que sus dibujos a sus sueños...»[8]. En cualquier caso, nada afecta a su valor estético ni a su valor cognoscitivo de misteriosos oráculos de dioses fenecidos o de duendes imaginarios.

Goya podría haber dicho, como Diego de Torres Villarroel en sus Sueños morales, visiones y visitas con don Francisco de Quevedo por Madrid, que se le aparecieron en sueños un millón de duendes. Podemos imaginar a estos, como los duendecillos del cuento del zapatero, ayudando al artista por las noches a componer su obra. El autor se enfrentaba así a su propia ficción, pues nadie es libre de crear, como nadie es libre o responsable de soñar; el artista tiene que sufrir las acometidas de la obra como el soñador las del sueño, ya que no hay refugio posible en la distancia, seguridad o libertad de un yo que también constituye una sustancia imaginada y una historia soñada. «El creador carece de poder sobre su obra», escribe Blanchot; todo lo más puede llegar a establecer un pacto secreto con su obra y disfrazarse de ave nocturna, como hizo Himnos a instancias de Hera para distraer a Zeus inspirándole un profundo sueño. El mismo Hipnos que llegó a ser venerado en Grecia en compañía de las Musas, por ser hermano de Tánatos, con quien llegó a compartir su oficio de enterrador, e hijo de la Noche (Pausanias, II, 31; Hesíodo, Teogonía, 212 y 758). Si en vez de sufrir un comercio intenso con los fantasmas nocturnos Goya se hubiese mantenido con la antorcha de la razón erguida, habría sido un gran pintor, pero jamás se hubiera convertido en el artista de mirada colosal y nictálope, en el artista que, situado como el Sueño entre la Muerte y las Musas de Apolo, inclina la cabeza, cierra los ojos y vuelve la antorcha hacia abajo. La enfermedad le despertó del sueño de la razón y la voluntad soberanas: el dolor, como el sueño, nos quita la tierra bajo los pies y nos convierte en esos seres obligados a volar

por la ausencia de suelo. Quién sabe si fue por esto, pero las antiguas tablas de oniromancia, como las de Asurbanipal, advertían de que si un hombre vuela reiteradamente en sus sueños lo perderá todo y la ruina se apoderará de él. Ninguna precaución sirve; como el dolor, la genuina obra de arte nos deja indefensos como el sueño a la persona dormida.

La extraña familiaridad de Goya con los sueños viene de lejos. Antes del título definitivo de Caprichos pensó para esta serie en el de Sueños, palabra que en la época equivalía a disparate o sinrazón y que tradicionalmente servía para encubrir las críticas o los comentarios irreverentes a los poderes establecidos. Así pues, son los caprichos o invenciones de un autor seguro de sí mismo que presta su efigie como frontispicio de la serie. Sin embargo, tras la idea deliberadamente buscada de la originalidad se esconde ya la de la fatalidad. No fue Goya el que encontró estas regiones oscuras de los sueños (en las que, sin duda y más allá de sus denuncias, se movía a gusto a pesar de la peligrosidad de estas tinieblas movedizas); al contrario, fueron estas landas pantanosas y traicioneras las que lo encontraron a él. Ahora bien, puede decirse que si en los Caprichos es la razón (la razón crítica, satírica) la que se mete en el mundo del sueño, en los Disparates serán los sueños los que de manera subrepticia se deslizarán en el universo diurno de la razón para ensombrecerlo y desarticularlo. Si en los primeros el autor se distancia de estos fantasmas perturbadores abriendo la serie con el autorretrato desdeñoso y burlón del artista y no con el Goya atormentado por los monstruos de la razón del Capricho 43, en los Disparates ya no es posible esta distancia debido al cuestionamiento y la puesta en crisis de ese mismo autor. Eleanor A. Sayre propone una hipótesis interesante al respecto: para esta autora, el personaje que yace en el suelo en el llamado «Disparate fúnebre» en realidad no estaría muerto, sino dormido, siendo su doble onírico transportado en el aire por dos horribles espectros de la noche; este personaje, que según Sayre guarda un sorprendente parecido con el propio Goya en el Autorretrato con el doctor Arrieta, de 1820, conserva la expresión de desprecio del autorretrato de la primera plancha de los Caprichos, de donde la autora deduce que «el artista lo concibió como el frontispicio de la nueva serie en la que por segunda vez iba a atacar bulgaridades [sic] perjudiciales que habían cobrado nueva fuerza bajo Fernando VII»[9]. Pero suponer en esta lámina una intención satírica equivale a reconocer que todavía hay una salida a semejante dislate y, desde luego, no es esta la impresión que se desprende de los grabados de los Disparates. La vida tiene mucho de la absurda y ridícula prisión de un sueño, de la que no es posible salir a no ser despertando en otro sueño.

¿Disparate onírico el número 18, pues, como pronostica Seyre? Seguramente, aunque también disparate fúnebre si ha de cumplirse el destino de todo sueño, es decir, el de ser —como los mismos clásicos lo atestiguan—

hermano de la muerte. Como dice Argan con su acostumbrada agudeza a propósito de las Pinturas negras, «la vida es sueño, pero la muerte no es un despertar, es un sueño sin sueños. La pintura de Goya es aún barroca, pero en el sentido opuesto: es imaginación, pero imaginación trastornada, desesperante»[10]. Ahora bien, como quiera que la imaginación, por su propia vocación, siempre se abre hacia el futuro como horizonte de posibilidad, se trata de una imaginación paradójica y anormal que solo puede concretarse en las figuras inviables de lo grotesco y monstruoso.

Una caterva de monstruos que son inviables para el mundo, no para esa incierta región en la que oscuramente prosiguen las fulguraciones del ser y de la nada y que anuncian mil inquietantes presagios. Cualquier cosa puede suceder, todo se puede transformar en su contrario bajo esta luna negra de aguatinta que gobierna las mareas de la vigilia y el sueño. Desde luego, hay algo de infinito en estos sueños precisamente porque no se dejan encerrar en ningún límite, porque colocan el cosmos-orden fuera de quicio al disolver la armonía preestablecida y hasta la existencia del mundo único; no hay razón suficiente para que exista el ser antes que la nada, ni optimismo leibniziano para que exista este mundo en vez de otro como el mejor de los mundos posibles. En estos sueños del disparate tanto la belleza como el horror son ilimitados; continuamente salen de una forma para entrar en otra como parte de una mezcolanza turbulenta y sin fin.

Precisamente por ser infinitos, estos sueños no se dejan dilucidar o interpretar. Escurridizos, no pueden sujetarse a ninguno de los puntos o aspectos del somnium que han de tenerse en cuenta en el trabajo de interpretación según Artemidoro, a saber: natura, lex, consuetudo, ars y nomen. El «sentido» de estos sueños tampoco puede buscarse hacia atrás, en sus posibles causas, al modo etiológico y retrospectivo de Freud; ni hacia delante, según el método jungiano teleológico y prospectivo, pues no hay fin ni intención realizadora del sueño. En estos Sueños, o en este teatro del disparate, el propio Goya es a la vez, como diría Jung, autor, actor, apuntador, escenario, público y crítico, pero también la realidad toda que se sueña y piensa en él. Puede que los sueños sean un lenguaje, una forma espontánea de autorrepresentación, pero como el lenguaje silencioso de la entraña soterrada del mundo, se trata de un lenguaje de sordos para sordos. Si queremos escuchar el silencio de los sueños, ese silencio de pecera que absorbe todos los sonidos, no debemos atrincherarnos tras el lenguaje: hablamos del lenguaje hablado, audible, que confirma con la voz el orden diurno de las cosas y nos produce la sensación de estar a salvo. Los sueños disuelven el habla, ese ruido mental, estridente y monótono del orden diurno; por eso el Sordo, que ha aprendido a leer en los labios del mundo, escucha mejor los ronroneos de los silencios nocturnos.

En los Disparates ha cuajado la larga noche de la sordera del artista que quebrantó para siempre la confianza ingenua en la imagen del mundo consagrada por el lenguaje de la razón (observamos que en estas interminables llanuras no hay altura racional alguna), pues estos sueños no solo nos conducen por debajo de la superficie de la conciencia del artista, como alguien podría suponer, sino también por debajo del nivel de normalidad de la realidad misma, que es sometida a un interrogatorio tan absurdo como riguroso. El artista se proyecta y proyecta al hombre y al mundo entero en este universo inclasificable en el que los procesos de identificación operan sin control; aliena el espacio al identificarlo con el no-lugar en el que concurren los fantasmas o simulacros de los sueños; aliena el tiempo y el acontecimiento sacándolos de la historia; se aliena el soñante a sí mismo al soñar que se sueña en estos personajes monstruosos; enajena, en fin, lo real entero al transmutarlo por un universo fantástico y delirante en el cual las formas en apariencia sólidas acaban dislocándose como parte de un proceso de disociación y yuxtaposición en el que la mezcla de órdenes o dominios, el enredo de lo humano, maquinal y animal acaba contagiándolo todo sin que ningún análisis onírico o simbólico pueda despejar semejante maraña para restituir la coherencia y la integridad de todos los planos de una persona o de un mundo. Y tanto se desborda el mundo y el propio Goya que en algunos Disparates acabamos quedándonos sin mundo y sin Goya.

Pero quizá no sea lo más exacto decir que la serie haya nacido de los sueños. Acaso sea más correcto afirmar que los sueños suben de estos hondos barrancos que son los Disparates, de estas cárcavas abiertas en la piel de la tierra por la fuerza del viento de la otra noche.

El pintor de cadáveres

Con Goya culmina y se abisma el arte occidental fascinado por los objetos, pero sobre todo por la posibilidad de estos de entregarse a la imagen como semejanza o representación. El artista aragonés ha destripado las imágenes, pues estas no remiten a otro fondo que el de su esencial impropiedad, la cual recusa toda posibilidad de representación. Ahora las cosas devienen su propia imagen: el mundo aparece como pura imagen, esto es, como desaparición.

¿Qué ha sucedido? Primero, el mundo fue lanzado al aire; luego volvió, en las Pinturas negras, cargado con su sombra. En los Disparates se diría que aparece solo como sombra o imagen. Goya, que pintó tantos cadáveres, ahora plasma el cadáver del mundo. De nuevo viene en nuestra ayuda Blanchot para aclararnos la extraña relación entre la imagen y el cadáver. ¿Qué queremos decir cuando afirmamos (probablemente abusando de una metáfora) que el mundo ha

muerto en estas láminas? Que el mundo es ahora su pura imagen: «Es lo parecido por excelencia, enteramente parecido y nada más. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, trastornante y maravilloso. Pero ¿a qué se parece? A nada»[11]. Como el cadáver que lloramos en el cuerpo presente, que se parece más que nunca a sí mismo, pues es la pura semejanza por la que la persona que conocíamos aparece como nunca antes lo había hecho ante nosotros. Ningún hombre vivo se parece aún a sí mismo, observa Blanchot. Hay que tener la capacidad de alejamiento de Goya, hay que autorretratarse y caricaturizarse muchas veces frente al espejo para sospechar lo que conlleva encontrarse uno con su propio (a)parecido: es mi propio cuerpo, son mis mismos rasgos que, sin embargo, los percibo durante un instante como extraños, como otros.

Ahora bien, preguntémonos por qué en la serie de los Disparates el mundo aparece más extraño y lejano que nunca. Quizá sea porque por primera vez aparece; sin embargo, lo hace como imagen o sombra. Aparece como lo hace el cadáver, más imponente que nunca, abandonado a la pura y simple semejanza detrás de la cual no hay nada más que «el ser presente en la ausencia». Aparece como sombra, esa sombra que antes estaba presente como posibilidad oscura detrás de la persona viva y que ahora, «lejos de separarse de esta forma, la transforma enteramente en sombra». Una vez devenido sombra, el mundo, como el llorado cadáver, comienza realmente a parecerse a sí mismo; o lo que es igual, la imagen comienza a parecerse a nada, lo que permite que todas las semejanzas sean posibles, ya que, independizada del objeto que fijaba su sentido, queda libre para el onirismo y las metamorfosis: todas las imágenes se pueden transformar en todas las imágenes porque en realidad todas remiten a nada. Pero tampoco se puede afirmar que la imagen (la sombra) sea pura nada porque ante nosotros hay algo; el ser de la imagen se parece mucho al del cadáver: «Hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa»[12]. Pero el que muere, este no-sujeto/no-objeto que es el cadáver, no puede quedarse. No está aquí, pero tampoco está en ninguna parte. «Pero es que entonces ninguna parte está aquí», sentencia Blanchot. Estos sueños o disparates, como la muerte, suspenden la relación con el lugar. El lugar del mundo caído en su propia imagen (cadáver, recordémoslo, viene del latín cadere, «caer») es ninguna parte, como para el cadáver su sepultura (aunque aparezca llena de nombres y de recordatorios de identidad) es «el lugar anónimo por excelencia».

Este «hundirse en la insondable ninguna parte», esta caída del mundo en el desmoronamiento infinito la ha cumplido Goya para el arte al transformar en imágenes el mundo, que de esta manera deja de ser real. Esa impresión de lugar anónimo e inactual, de inasible alejamiento que nos dejan los Disparates, nace de los extraños poderes de unas imágenes que nos hablan no de un mundo que se

encuentra lejos, sino del «mundo como alejamiento» y, por tanto, no como ausencia radical, sino como esa intemperie desconocida y extraña que se aparta por igual de la negación y de la afirmación, del ser y del no ser, de lo visible y de lo invisible.

En los Disparates las imágenes se han desprendido de su significado: abandonadas a su dis-paridad, a su diferencia, se han vuelto insensatas y enloquecidas no porque se hayan entregado a la arbitrariedad de lo imaginario, sino porque flotan (o caen) en ese ser anterior a la nada y al mundo, sin hora y sin lugar, en el que todas las semejanzas son posibles. No solo se han arrancado del mundo, sino que parecen furiosamente arrancadas de sí mismas, extrañas a sí mismas, separadas (dis-paratadas) de sí, haciéndonos señas en la dirección de lo desconocido, de lo que nos saca fuera de nosotros y fuera del mundo. El sentido de estos Disparates siempre remite a otro sentido o, mejor, a lo otro de todo sentido; un otro neutro que en primer lugar se expresaría como caída (de todo sentido y sinsentido).

Estos disparates lo dirán

Así ocurre en el «Disparate de tontos» o «de toritos» —como algunos autores se refieren a esta obra—, en el que a través de una noche vacía vemos caer a cuatro toros de lidia, perfectamente realistas si no fuera porque no embisten en la plaza sino en el aire, si no fuera porque embisten a nada; puras imágenes (puras semejanzas) que nos arrastran fuera del mundo, pues ya no remiten a los animales reales cuya ausencia suple la imagen, sino a «la ausencia como presencia, al doble neutro del objeto en quien la pertenencia al mundo se ha disipado»[13].

¿Qué significa ahora el arte de Goya, aquel arte que, como escribió en el informe que envió a la Academia el 14 de octubre de 1792, «toca más a lo divino que cualquier otro, por significar cuanto Dios ha criado»? El artista se ha quedado a solas con sus imágenes. El «Disparate de tontos» parece una forma de hacerse cargo de un interrogante dirigido a las insidiosas imágenes: «¿qué queréis que haga con vosotras cuando todo lo demás ya no existe?». Aunque esta lámina parece la última de la serie, la más disparatada, la más separada de todos y de todo, aunque a esta imagen no se la pueda inmovilizar en su caída y aunque no sea posible asignarle otro límite que el de su propio devenir, sigue hablando del mundo. Su no pertenencia a este es lo que permite a los Disparates hablar con libertad: lejos del mundo y, por tanto, de las razones y las convenciones del sentido, revelan la verdad del mundo. La verdad del mundo como huella, como suplemento, es decir, como presencia de la ausencia. Hemos presenciado la caída

del mundo, su falta, la herida por la que se desangra; mas también la imagen sufre una herida, una hemorragia de mundo. Huecas, ligeras, las imágenes de estos sueños o disparates no dejan de volar. Y vuelan, vuelan libremente hasta salirse por el otro lado de los cielos. Pero ni siquiera este vuelo puede sustraerlas a la fatalidad del eterno retorno, porque ese mundo que en alas de sus imágenes se nos escapaba por el firmamento nocturno regresa a diario surgiendo de la tierra, aunque lo hace cargado con su sombra.

Como los peleles lanzados al aire por las majas del «Disparate femenino»; unos peleles que no son verdaderos hombres, sino simulacros de estos; sin embargo, las imágenes nos muestran algo de la verdad inesencial de los hombres en estos muñecos a punto de confundirse con el fondo de ceniza de la lámina. Ninguna arquitectura, ninguna anécdota para reposar o distraer la mirada en una intemperie que nos deja desamparados. Además, estas imágenes son tan planas como profundas, al igual que las sombras que proyectan sobre el suelo y que han conquistado su autonomía. El cielo de este más acá del mundo se ha vaciado por completo y la tierra se ha llenado de sombras, aunque estas se han concentrado en la gran manta que sostienen entre sus manos unas sonrientes Parcas, dueñas de los deseos, los temores y los destinos de los hombres. Resurge la mujer en el imaginario de Goya representando el deseo que esclaviza a los hombres: la mujer que es, todo a la vez, madre, deseo, vida y muerte, y que aquí forma un anillo señalando el cerco o el límite de un agujero insondable e irreductiblemente hueco. He aquí un pedazo desgarrado del vestido de la noche, un jirón del mismo tejido del que está hecha la vida: la manta en la que se adivinan anfractuosidades y bordes femeninos, entrada y salida de todo lo que nace y muere, hendidura vulval, madre donadora y bruja devoradora, sima en el seno mismo del ser. Si nacer y morir implican caer por esta misma y única hendidura la vida es el manteo. La manta tiembla, rebosa de tensiones amenazantes: los peleles (del latín pellere, «sacudir, lanzar»), un tema que Goya ya había tratado en sus cartones para tapices, suben y bajan impulsados hacia el cielo desnudo por una fuerza que no controlan, ligado su destino por este lazo o anillo femenino. La suerte de estos currutacos, impotentes en su caída, no es mejor ni peor que la del hombre y el burro que parecen dormir enredados en la urdimbre de la tela, como sombras cosidas a otra sombra, asociando al hombre con la ignorancia, desde luego (es fácil comparar con asnos a los hombres que son víctimas de los juegos femeninos, aunque esta lectura anecdótica y superficial no puede ocultar el valor universal de la lámina), pero también con la bestia, confundida la animalidad y la racionalidad en la universal e inmemorial fraternidad de los sueños.

Se puede relacionar este arriba y abajo del manteo con el «Subir y bajar» del Capricho 56, una alusión a los caprichos de la Fortuna, que tan pronto aúpa a sus protegidos como los precipita contra la dura roca del desengaño; esa Fortuna que

se suele representar ciega y femenina (aunque el que alza y baja en el grabado de los Caprichos sea un gigantesco demonio con patas de cabra). Pero erraríamos el tiro si en la lámina que nos ocupa solo viésemos una serie de referencias políticas y autobiográficas, por muy justificadas que puedan estar estas. La inercia corporal de los peleles, el rostro inexpresivo y mecánico de las mujeres, el automatismo de los durmientes, meros juguetes de sus sueños y sus pasiones… todo en este grabado parece sugerir algo muy distinto. Acaso se trate de un sueño cósmico de Goya, del hombre, del mundo. Quizás el artista dejase solas a estas imágenes para que se soñasen y en su sueño revelasen el misterio de la vida y de la muerte, de este subir para bajar y subir otra vez en perpetuo recomienzo.

El mismo acontecimiento irrepetible que se repite eternamente, como una imagen giratoria, es sugerido por el llamado «Disparate alegre». Hablábamos antes de cadáveres. Pues bien, de sus hoyos parecen haberse levantado estos viejos escleróticos, auténticos muertos vivientes rígidos y ajados como sus mortajas, para acompañar a unas mozas en desacompasadas seguidillas. Obsérvese que una de las jóvenes aparece tocada con una guirnalda de flores, sin duda símbolo de la fiesta primaveral de la vida y de las irrefrenables ganas de vivir, pero que también recuerdan —como sugiere Camón— aquellas coronas funerarias que se ponen a los muertos. Diríamos que esta grotesca coreografía, aparte de los significados políticos que se puedan desprender de ella (por ejemplo, se ha visto en esta parodia avejentada y ridícula una alusión al anacronismo de la restauración borbónica)[14], muestra la danza de la vida al compás de la muerte en una inmensa y ridícula calaverada. Podría tratarse de los mismos peleles de la lámina anterior, que ahora han puesto los pies sobre la tierra, pero con escaso fundamento, a juzgar por sus pasos torpes y mecánicos, que no parece vayan a durar mucho tiempo en posición vertical. Decimos «pies», pero sería mejor hablar del «pie», pues sobre uno se sostiene precariamente todo el peso de estos corpulentos y caducos majos que a duras penas levantan los brazos en alto en posición de bolero.

Se trata de un tema, el de la danza, recurrente en la obra de Goya y emparentado con un asunto ya viejo para nosotros, porque de la danza al vuelo, de la congregación del baile a la del aquelarre solo hay un paso. En La gallina ciega o en el Baile a orillas del Manzanares (Madrid, Museo del Prado) la ligereza de la danza todavía se percibe festiva y llena de gracia; sin embargo, en obras como El entierro de la sardina (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) la liviandad de los danzantes se torna rigidez y, el regocijo, burla amarga. En el «Disparate alegre» —escribe Jan Białostocki en su estudio sobre las figuras danzantes de Goya—:

… el movimiento de marionetas, los gestos y posiciones repetidas a perpetuidad, las extrañas proporciones de las figuras —la mujer más alejada es la más alta—, todo contribuye a una impresión siniestra, inquietante, lúgubre. Una danza continua, congelada en posiciones imposibles en las cuales los personajes representados están a punto de perder el equilibrio.

Como añade agudamente este autor,

… para exagerar este efecto, Goya ha desplazado el horizonte que en el lado derecho está situado considerablemente más bajo. Esto contribuye a la creación de una curiosa movilidad interna de las formas, cuya relación cambia a medida que el observador desplaza su mirada de una parte a otra de la imagen.[15]

Movilidad interna que expresa un íntimo y terrible devenir: el de la vida no ya cercada o asediada por la muerte según un ciclo superior e inexorable, sino preñada de ella. En el arte y en la cultura de todos los tiempos la danza ha expresado una cierta actitud del hombre ante las fuerzas del universo; una predisposición al orden, a la ley o medida que el ser humano siempre ha exigido a la realidad para convertirla en mundo, en cosmos. Esta lámina sugiere el trastocamiento del orden, comenzando por la ley esencial del mismo, esto es, la que separa a los vivos de los muertos, los cuales son expulsados al inexistente éter o sepultados en las regiones subterráneas del olvido. Pero Goya, el pintor del no-mundo, exhumará estos cadáveres de las fosas del silencio para ponerlos a bailar y a tocar las castañuelas. La falta de ordenamiento rítmico, la inarmonía esencial de estos danzantes que giran y giran sobre sí mismos, que caen para levantarse otra vez y seguir bailando, no deja de ser lo propio de un mundo que ya no es mundo. Para el autor de los Desastres de la guerra, cruda anticipación de las aniquilaciones masivas y despersonalizadas del siglo XX, el intercambio entre vivos y muertos se halla por completo desprovisto de logos, de ritmo, de proporción. He aquí un devenir dislocado que no se produce, como querría Heráclito, según una medida. Ese mundo y ese hombre al que la danza como arte del cuerpo y del movimiento quiso corresponder en un rito de identificación, dibujando en el espacio y en el tiempo las evoluciones cósmicas y sociales, han quedado negados, vaciados de sustancia como esta tierra y este cielo desiertos separados en el grabado por la convencional línea del horizonte. Con los dioses también se fueron los vínculos o lazos de solidaridad de los hombres con la naturaleza (que en Goya apenas aparece salvo para acentuar la desolación de los mortales) y con los otros hombres. Si los seres humanos enlazados por el baile tuvieron el valor de significar, recreándolas o reavivándolas, las fuerzas cósmicas primigenias, facilitando así el matrimonio del cielo con la tierra o de la hembra

con el varón, al mismo tiempo que hacían posible la unión armónica y universal entre la realidad y su imagen mítica o entre la palabra y su significado; si la danza como arte solidario servía para reforzar los lazos sociales y el sentimiento de comunidad, en el «Disparate alegre» la falta de compenetración de los danzantes, la asimetría de los pasos contrarios a toda cadencia no puede más que contribuir a la incomunicación y a la soledad, también a la soledad esencial del artista, que vio cómo todos los vínculos que mantenían el mundo unido se iban deshaciendo por la más feroz de las violencias.

Quizá de esto, de ciega violencia e insalvable incomunicación, quiera hablarnos la furia demente del garrochista del Disparate 6 o «Disparate cruel» —«Disparate furioso» para Beruete y Camón— cuya acción desesperada se dirige contra unos hombres abandonados, por lo que parece, al placer solitario.

No más satisfactoria, desde luego, es la unión monstruosa a la que fuerza al hombre y a la mujer el Disparate 7 o «Disparate desordenado» —«Disparate matrimonial» para Beruete y Camón—. Con dificultad se soporta la naturaleza aberrante de este acoplamiento que funde por la espina dorsal lo que está destinado a repelerse. Se ha apuntado, citando fuentes de la época y en la misma línea del Capricho 75, «¿No hay quien nos desate?», a una sátira social del matrimonio «por fuerza» de una joven sana con un sifilítico cubierto de pústulas[16]. Roberto Alcalá habla de la inversión de la imagen tradicional del andrógino como unión dichosa y recuerda a propósito las proclamas de Francisco Cabarrús en favor del divorcio[17]. Pero, aunque resulte posible que el artista tuviese en mente dicho problema social, eso no explica por sí solo la fuerza alucinatoria del grabado, como tampoco lo hace el célebre refrán «La que mal marida nunca le falta que diga», al que hace referencia Harris. De nuevo es preciso remitirse aquí al carácter universal de estas láminas. En una prueba de estado del Museo de Chicago, este horripilante ayuntamiento al que nos enfrenta Goya lleva el título ya mencionado de «Disparate desordenado». El desorden de este mundo en descomposición que encontramos en toda la serie afecta ahora a la esfera conyugal de la humanidad, a la íntima armonía expresada en el mito del andrógino, origen último del mandato bíblico del matrimonio, que ya no es una bendición sino una condena. Se trata de una reunión imposible de los distintos planos del ser humano, incapaz de retornar al estado adánico, estado de unidad en el cual el hombre primigenio, creado a imagen y semejanza de Dios, era plenitud, autarquía y fecundidad, una perfección que la venida de Cristo pretende restaurar para que de nuevo «ellos sean uno» (Jn, 17,11). Pero la promesa mesiánica está rota y ya no puede reinar la unión de los miembros en el cuerpo glorioso (I Cor, 12,27).

Goya se ocupó del tema hombre-mujer en el contexto de la crítica a los matrimonios antinaturales o por conveniencia, así como en diversos dibujos de

travestismo y de hombres embarazados, posiblemente en el ámbito —como han señalado Stoichiță y Coderch— de la burla y la inversión carnavalescas. Pero en el «Disparate matrimonial» va mucho más allá: los contrarios vuelven a coexistir en esta coincidentia oppositorum, aunque para despedazarse mutuamente en una unión monstruosa y violenta. Los complementarios no se reintegran, sino que ahora representan encarnizados enemigos. El hombre nace escindido entre un antes y un después como víctima de su condición temporal, que abre abismos entre la realidad y el deseo; pero también escindido de sí mismo, del otro sexo y de los otros hombres no menos hediondos y grotescos, a quienes señala de manera acusadora uno de los siameses y en los que ya no se reconoce la imagen del prójimo. Sin embargo, está obligado a cargar con la amenaza del otro, como también con su propia sombra: esa muerte que es su muerte y que lleva cosida a la espalda, la que le va a negar sus ojos mientras esté vivo. En cierto modo, está poseído por su doble, por el doble monstruoso que se representa en él y que antes era el dios que hablaba por la máscara, pero que ahora, cuando los dioses han huido del teatro y del templo, se ha convertido en pura imagen del monstruo, del otro que «cada cual desea a un tiempo absorber y destruir, encarnar y expulsar»[18], con una violencia tan grande como demencial.

Ciega vehemencia que se ha hecho gigante en el «Disparate de bobo» o «Bobalicón»—. En esta lámina se hinchó la imagen hasta convertirla en un descomunal fantoche lleno de aire y con ruido de castañuelas. Se recogen aquí varios de los temas más queridos por Goya: junto a la danza aparecen el sueño y el miedo, articulados todos en esa especie de enorme marioneta, el coloso bobalicón, insuperable monumento a la necedad humana. Escribe Białostocki a propósito de esta estampa que «la danza deviene aquí elemento espantoso que suscita pavor, es una danza-agresión»[19]. Sean cuales fueren sus orígenes emblemáticos o las siempre interesantes interpretaciones o identificaciones políticas (se ha creído ver en ellos a Napoleón, al incapaz Fernando VII o incluso al mismísimo Prometeo)[20], todos los colosos de Goya tienen como denominador común el miedo ante el avance imparable de una brutalidad sin límites, de una violencia sin objeto: tal es la violencia de la guerra en El coloso o El pánico (Madrid, Museo del Prado), tal la no menos irrefrenable violencia de la estupidez humana en la lámina de los Disparates. Brutalidad que, por la misma época en que se realizaron las Pinturas negras, ya se manifestaba en la propia ejecución del grabado y, en concreto, en esa manera rabiosa que —como observa Gassier— «prueba por sí misma la violencia sin freno que se apodera de él ante el espectáculo del mundo»[21].

Estas moles, que por sus dimensiones desintegran los parámetros humanos, parecen salirse del marco de la representación para abandonar el mundo. Pero no se salen del mundo por arriba sino para regresar a él por abajo. Los gigantes que

en los tiempos primordiales poblaron la tierra (Gn 6,4) nunca se fueron de ella; siempre han estado aquí, en el subsuelo de nuestra realidad, como las fuerzas vivas del antiorden, como baluartes inexpugnables de la barbarie y el caos que amenazan con desintegrar el mundo por mucho que Zeus y los olímpicos pretendieran confinar a los cíclopes y a los titanes en las profundidades del Tártaro. Coloso de carne en una tierra en la que el espíritu es un completo indigente, bestialidad material, ctónica, magnificación de las fuerzas y los instintos de una vida que ora parece nutricia, protectora y maternal, ora provista de los dientes carniceros de un ogro bobo, salvaje y antropófago. Algo tiene este monstruo, como anota Fernando Jiménez-Placer, del desmedimiento y la fatalidad de un fenómeno de la naturaleza, aunque despojada esta de toda sublimidad. No es, por cierto, muy diferente este tonto gigantesco de aquel «Saturno» de la Quinta del Sordo: es el ogro de nuestras pesadillas infantiles, el hombre apartado de la sociedad que, como su versión femenina, la bruja, rapta y devora a los niños. Pero en el «Disparate de bobo» el ogro, más que al viejo y terrible Cronos, recuerda a un Coco grotesco y simplón o a ese gigantón al que se engaña con facilidad en los cuentos de hadas, y podemos preguntarnos si no será esto lo que se propone el hombre que se parapeta tras una especie de imagen o simulacro, es decir, engañar al monstruo, conjurarlo con esa suerte de maniquí femenino tras el que se escuda: ¿un ídolo quizá?, ¿tal vez un recuerdo?, se pregunta Camón. Acaso sean los ídolos de la juventud, aquellos ideales o valores con los que algunos soñadores quisieron hacer frente al gigante de la barbarie y la superstición ignorando que este coloso tiene raíces tan profundas que asoman, sin rastro alguno de fundamento, por las antípodas de toda lógica de la verdad, de la justicia o de la belleza; ignorando, quizá, que aquellos ideales estaban tan huecos y desprovistos de sustancia como este espectro huero (se diría que es la misma manta del «Disparate femenino», que se ha recogido y con la que se ha dado forma al aire). Goya descubrió en las entrañas del hombre un reducto de violencia y brutalidad inmune a cualquier acción civilizadora, un fondo de sinrazón que la inteligencia nunca podrá domeñar ni desterrar. Pero, a fin de cuentas, ¿no era también la Razón que los ilustrados esgrimían como panacea universal y guía infalible del progreso humano otro peligroso gigante de cabeza hinchada? La gran envergadura, como las grandes pretensiones, convierten el equilibrio en algo difícil de mantener, haciendo la estabilidad más precaria y la caída más dura, ya que nos condenan al vértigo de por vida, convierten la caída en una caída libre desde las estrellas o, aún peor, en una caída de las estrellas mismas.

Caído está el gigante de la sanguina que Sánchez Cantón, suponiéndolo inspirado en la obra de Jonathan Swift, tituló «Gulliver y los enanos» (MP, 4287), o ese otro del Álbum G en el que vemos a un «Gran coloso dormido»

(Museo del Hermitage de San Petersburgo, GW 1713). ¿Se trata de aquel coloso ilustrado que soñó con alcanzar mediante las alas de la razón el cielo de la verdad y que vemos, en el aguatinta «El coloso» que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, sentado sobre el mundo, abatido y melancólico en una oscura noche de cuarto menguante? El Siglo de las Luces ya se ha apagado y el gigante se vuelve sobre sí, sin entender nada, como si dirigiera a la noche desconocida y descarnada un último interrogante desesperado.

László F. Földényi, en su interesante ensayo, ha visto en estos gigantes, por su desproporción, una imagen de lo desconocido, de lo otro no humano que, sin embargo, habita en nosotros y nos devora por dentro[22]. Y no solo habla de estos colosos, sino también de esa inmensa mole de «Asmodea» (la misma roca, por cierto, observa, que se eleva amenazante en los grabados GW 748 y 750, datados entre 1800 y 1810), que no parece una formación natural perteneciente a este mundo y que, por lo tanto, resulta inaccesible, sin olvidarse de los «fantoches» colosales de los Caprichos 3 («Que biene el Coco») y 52 («Lo que puede un Sastre!») o del «Disparate de bobo» y el «Disparate de miedo». Miedo a lo desconocido, sí, pero hay que añadir que lo desconocido pierde aquí todo su carácter misterioso o sublime: entre las telas de estos «fantasmas» no hay nada; nada más que un palo de escoba o una masa de aire. Misterio sin fondo que Goya cubriría con una sábana para desmitificarlo y destapar su nimiedad o insignificancia. Desalmó el enigma, sobre todo el misterio inexplicable por excelencia que es la muerte, despojando a esta de esa solemnidad y dignidad que le damos los medrosos mortales. Misterio inexplicable, desde luego, aunque más grotesco que sublime, un enigma colosal y al mismo tiempo banal, gigantesco e insustancial como el bobalicón de sonrisa maliciosa del «Disparate de bobo», un enigma que siempre permanece abierto ante nuestros pies, tal es la grieta que une y separa el existir del desaparecer. Por esta grieta arbitraria, por esta desgarradura del velo de la nada parecen surgir, agazapadas tras el corpachón del bobalicón y como salidas de una pesadilla, en una de las expresiones de dolor más estremecedoras que nos ha dejado el arte, dos cabezas deformadas por el pánico, una de ellas alada. Solo la faz descompuesta de las figuras de Francis Bacon ha gritado de forma tan espantosa. Gritan y no pueden dejar de hacerlo, inconsolables como el niño huérfano que es presa de los terrores nocturnos o como aquel otro que, perdido en medio del estruendo de la multitud, ya no siente el contacto de la mano de la madre.

Gritan también los soldados abruptamente sacados de sus sueños por la presencia de un descomunal fantasma en el Disparate 2 o «Disparate de miedo». Imagen del terror, imagen de la muerte, imagen de la imagen por tanto, colosal presencia de lo desconocido cuando se nos impone precisamente allí donde el hombre se encuentra más desprotegido, durante el sueño, aunque aquí el sueño

puede significar, además, la inconsciencia del hombre que vive ignorante de la permanente amenaza. Pero ¿cuál es el alcance real de eso que nos atemoriza y que aquí espanta a unos hombres de armas a quienes se les presupone cierta familiaridad con la muerte? Por lo general, lo suponemos tan profundo como nuestros anhelos de saber, tan grande como nuestra necesidad de consuelo. Ahora bien, esta criatura, como la del Capricho «Lo que puede un Sastre!», no deja de ser un burdo maniquí, un hueco fantoche nacido del temor y la superstición. Bajo la tupida sábana se adivina, sobre todo en el dibujo preparatorio que se encuentra en el Museo del Prado (MP, 4274), el engaño de un hombrecillo burlón que asoma la cara, quizá la de aquellos que comercian con el miedo a la muerte. ¿Se pretende decir con esto que la misma Muerte, que tantos desvelos ha provocado al hombre, no es, como el objeto de nuestros deseos y de nuestras angustias, sino un espantajo vacío de sustancia, un vano simulacro? Lo que nos deja más desconsolados no es la inalcanzable altura de lo desconocido, que imaginamos sobrepujando a las propias estrellas, sino la sospecha de que detrás de la tela de este fantasma y de sus interminables pliegues no vamos a encontrar nada salvo la nada misma. Hasta la colosal estatura de este fantasma resulta ridícula curvada como está, constreñida por el bajo techo de la estampa: el cielo, como las estrellas, se ha esfumado y, al igual que el bobalicón del Disparate anterior, este figurón se ve obligado a reclinar grotescamente la cabeza. Y así, a la postre, la muerte resulta un irónico disparate que contagia a la vida misma su sinrazón, si bien no es menos grotesca o disparatada la actitud de aquellos manipuladores inflados de asesina fatuidad que, como el espantajo igualmente colosal del «Disparate conocido», no contentos con vivir y dejar vivir, pretenden atemorizar e imponer al pueblo la arrogancia de su interés o de su verdad con la violencia de las ideas y de las armas, arrastrándolo a la guerra y sus desastres.

Al pueblo, decíamos. Pero la tarea de desfondamiento de las imágenes llevada a cabo por Goya parece no tener fin: ni siquiera salvó a su querido pueblo, un pintor que había luchado por la libertad, no solo por esa libertad que reclamaba como un derecho para su arte, sino también por la libertad política, y que había sido uno de los primeros en plasmar a ese otro coloso que es el pueblo, en creer en su callado poder, en su dormida fuerza de liberación... En el siglo que concluye con el baño sangriento de la Revolución francesa y que en países como España pondría de moda el casticismo y lo que Ortega llamaba la «plebeyización de la alta sociedad»[23], ese ente abstracto que llamamos «pueblo» empieza a asumir el protagonismo de la historia. Sin duda alguna, el perspicuo pincel de Goya quiso corresponder, sobre todo en los momentos más dramáticos de la historia de este país, a esta «epifanía del Pueblo», como denomina esta vez Eugenio d’Ors a una obra (pensemos en los grandes lienzos en los que se celebra al levantisco pueblo de Madrid) que califica de «gran epopeya democrática»[24].

Pero pronto se ensombrece esta esperanza y los desastres de la guerra también implican el desastre de los ideales rousseaunianos que se centraban en la educación de los ciudadanos. El pueblo se convierte en una masa ignorante y amorfa, en una muchedumbre irracional y violenta, en una bestia lucífuga inmune a toda instrucción o aleccionamiento ilustrado. Seguramente, el elefante del «Disparate de bestia» simbolice tanto el pueblo mismo —como han señalado más de un autor— como el tamaño descomunal de las ilusiones que llegamos a poner en esa entidad tan grande como mítica. He aquí el que está llamado a ser el soporte de la historia y del mundo, representado por el gigante del reino animal. De entre los diversos significados asociados tradicionalmente al paquidermo destaca el de la fuerza, pero esta fuerza es más torpe que inteligente, más potencialmente peligrosa que bondadosa. Una fuerza enorme aunque manejable, pues podemos ver cómo unos extraños personajes tratan de atraerlo fuera del círculo luminoso para ponerle cascabeles, recordando el conocido proverbio al que sin duda se hace referencia aquí. El extraño atuendo de estos «domadores» ha hecho pensar a Michael Armstrong-Roche en los persas, nombre que, por la asociación de las formas de gobierno orientales con el despotismo y la crueldad, «se les dio a los partidarios del régimen absolutista de Fernando VII a raíz de la publicación del llamado Manifiesto de los Persas», el cual podría identificarse con el libro que muestra uno de estos personajes con turbante y entre los que fácilmente se puede reconocer a los clérigos y políticos más reaccionarios, enemigos declarados de los liberales, que tratan de sacar de la luz al pueblo para conducirlo de nuevo al oscurantismo[25]. Aunque la enemistad que el pintor sentía hacia las fuerzas recalcitrantes del Antiguo Régimen es manifiesta, su poder de visión y anticipación le hicieron a Goya ir más allá de la simple identificación del pueblo con un elefante manso e indefenso de inocentes instintos. Que sea sugestionable y fácil de engañar no lo vuelve menos peligroso; así, su presencia sombría e imponente, que lo obliga a levantarse enorme y macizo como una montaña, no recuerda tanto a la víctima como a una cierta clase de pesado verdugo, un inmenso rodillo que se va a manifestar irrefrenable e irresistible en un porvenir que se empieza a incoar ya y que en el siglo XX liquidará, aplastándola indiscriminadamente, cierta clase de cultura y cierta forma de ser hombre. Epopeya democrática, tal vez, aunque también vislumbre de sus demagógicas y nefastas aberraciones futuras.

Podemos imaginarnos junto a esta escena, como en un circo de dos pistas, a la mujer que hace equilibrios sobre un caballo en la cuerda floja, en el «Disparate puntual», título que, como observa Camón, posiblemente haga referencia al punto tan preciso y exacto del equilibrio de la amazona. Esta vez no se trata del clero o la Iglesia funambulesca del Desastre 77, «Que se rompe la cuerda»; es esa otra Verdad en la que el anticlerical Goya llegó a creer, la que se encuentra en

situación tan inestable y precaria: aquella «Verdad, asediada por las fuerzas oscuras», tal como se ha titulado el dibujo en sepia (sin título) del Metropolitan de Nueva York; las fuerzas oscuras y reaccionarias en las que son visibles hábitos y tiaras, las mismas que van a dar sepultura a la mujer que alegoriza la Verdad en la lámina 79 de la misma serie, titulada por Goya «Murió la verdad». Y si en un atisbo final de esperanza el pintor se preguntaba en la lámina siguiente de los Desastres «Si resucitará?», para después, en un auténtico acto de fe, devolverle la vida en medio de una luz cegadora en el último grabado que se publicó por separado después de 1870 y que lleva por título «Es la verdad», ahora, en el «Disparate puntual», la hará bailar en un inverosímil equilibrio sobre la cuerda floja. Si allí los sepultureros, armados con palas y con los libros de su violencia predicadora, tiemblan ante la posibilidad de que la Justicia, o la Verdad, por fin despierte y lo haga en nombre del pueblo dormido secularmente, aquí es este mismo pueblo el que, identificado con esa muchedumbre acéfala agazapada en la penumbra, parece esperar a que caiga la amazona para arrojarse sobre ella.

Pero no se acaban aquí las damas ni los caballos. Si contemplamos ahora una de las láminas más hermosas que nos ha dejado Goya, el Disparate 10, conocido con el nombre de «Disparate desenfrenado» o «Caballo raptor», no dejan de asombrarnos las radicales transformaciones que se han producido en la escena. La mujer, posiblemente la misma Verdad del «Disparate puntual», sigue en el aire, si bien ahora es arrebatada violentamente por el caballo sobre el que antes realizaba un número circense de incierto desenlace. El mesurado y siempre dudoso equilibrio (tal es el balance entre instinto y razón, animal y hombre, naturaleza y cultura, barbarie y civilización) ha dejado de ser puntual para estallar en la furia salvaje e incontenible de la bestia, cuyo voraz apetito solo es igualado por el de los monstruos que emergen por el horizonte, uno de los cuales se dispone a engullir a otra mujer, tal vez la misma que en una fatal secuencia había sido raptada. Ha desaparecido el hombre tendido, posiblemente muerto, que vemos en el dibujo preparatorio (MP, 4277), y parece como si la sombría masa de espectadores que contemplaba el equilibrio circense en el «Disparate puntual» se hubiese transformado súbitamente en estas criaturas indefinidas de voracidad geológica y animal. «La animalidad desatada, hiperbolizada —escribe Jiménez-Pacer—, aproxima su colosal protuberancia al rudo perfil “imprevisible” de concreciones geológicas»[26]. ¿Qué queda de aquella verdad del pueblo, la verdad del hombre como razón y libertad, la verdad del mundo como principio de orden y sentido? Ahora se impone otra verdad: la del instinto salvaje y la pasión desenfrenada, la oscura voluntad de vida y de destrucción.

La verdad hace equilibrios difíciles en la cuerda floja o es arrancada del suelo por la violencia de una voluntad irracional. De nuevo se cuestionan el suelo y su aparente solidez en la obra de Goya. El carácter volatinero de la Verdad que

hace equilibrios en el vacío en el «Disparate puntual» contrasta con el inmovilismo de los que creen en ella. De la Fe, en apariencia bien asentada, quizá nos hable el Disparate 17, un grabado conocido por una inscripción autógrafa de una prueba de estado con el título de «La lealtad». Sentado en una actitud de quietud y recogimiento que inspiraría respeto y veneración si no fuera por su grotesco semblante, un viejo reza mientras una multitud vociferante, entre la cual distinguimos la cara perruna de un fraile, se agolpa en torno a él y lo convierte en blanco de sus burlas e imprecaciones. Pero el desprecio de estos hombres no es mayor que el que el viejo sedente siente por ellos. Muy seguro de sí mismo, en su tranquila superioridad desdeña a la chusma ignorante, pues él se cree en posesión de la verdad, tan leal o fiel a sus convicciones que resulta imposible moverlo del sitio. Son curiosas y muy significativas las diferencias con el dibujo preparatorio (MP, D 4285, GW 1599): en esta aguada roja sobre trazos de sanguina no es un hombre, sino una figura de formas femeninas, «erguida, digna y severísima en su soledad» —según Alfonso E. Pérez Sánchez—, el objeto de las bromas y los insultos; el atuendo raído contrasta con el porte noble de esta joven, posiblemente una nueva representación de la Verdad, hazmerreír de los necios que no comprenden lo que se esconde tras los harapos. El cambio de actitud con respecto al grabado nos parece sorprendente, y tal vez exprese las dudas en las que todavía se debatía el artista, pues la lucha solitaria en pos de la verdad de los ideales de la juventud adquiere en la versión definitiva el aspecto monstruoso y repugnante de este hombre inflado como un sapo por la soberbia y la vanidad, tan terco e irracional como el fiel perro que lo acompaña y, en el fondo, tan cerril como el ignorante populacho que lo increpa.

No ridícula, sino venerable y sabia se nos antoja en cambio la figura de ese otro anciano con proverbial barba blanca que permanece absorto en la lectura de un gran libro en el Disparate 9 o «Disparate general». Ocupa el vórtice de un torbellino de confusión universal y no parece inmutarse. Acaso represente la conciencia del disparate, pero, en este mundo en el que el dislate es general, la conciencia del disparate acaba siendo el disparate de la conciencia. En efecto, nos admira tanto recogimiento y tanta concentración en medio de esta dispersión y este caos vertiginoso; sin embargo, su conducta no deja de ser asimismo un despropósito: el de quien con esa vana suficiencia o pedante seguridad quiere domeñar y fijar en un libro el ciclón de una vida que se escapa continuamente a las categorías lógicas de la identidad y del juicio, una vida desbordante que se despliega como una cascada de metamorfosis a la que al final sucumbe toda forma social o principio moral destinado a simular un orden ficticio dando consistencia a lo que no la tiene: he aquí el ciclo frenético de una voluntad extraña y sordomuda, tan rara e injustificada como la imagen de esa nodriza que protege en su regazo una camada de gatitos como si los llevase a cristianar,

cachorros como nuevas migajas de vida ante las que se arrodilla un prelado, acaso para mendigarlas o para rezarlas. No faltan otros embriones de vida en este revoltijo imposible de desliar, en este torbellino al que por el fondo parece incorporarse la figura de un militar en quien se ha reconocido a Napoleón, el glorioso caudillo que vino a cambiar el mundo para que todo siguiese igual. Un niño pequeño se abalanza sobre una mujer a la que llevan en volandas unos hombres arrastrados por la furia irreprimible de este tornado universal. Porque esto es lo que parece el Disparate cuando se hace general: un tornado de imágenes que en su caída arrastra un mundo en descomposición y que no se deja atrapar en los capítulos y las palabras del libro sobre el que se vuelca el viejo, que parece ignorar lo que se cierne a su alrededor. Las cosas se deshacen en torno a este ensimismado lector que se empeña en fijarlas en sus nombres, pero el sabio parece olvidar que lo único que fija la escritura es la ausencia de las cosas, convertidas en huellas en busca de significados errantes, en imágenes abandonadas a su propia deriva, como las que se arremolinan en torno al sesudo lector.

Abandonada a su suerte parece la mujer del Disparate 11 o «Disparate pobre», en el cual unos hombres persiguen a esta joven que corre a refugiarse en un grupo de viejas con pinta de alcahuetas. ¿Escapa asustada de sus instintos? ¿Se trata más bien de la mujer que intenta huir del triste destino de un matrimonio convenido y no deseado? Sin embargo, el inesperado desdoblamiento de la cabeza, que la hace mirar de manera simultánea al fue y al será, confiere a la estampa una dimensión menos anecdótica, la de una vida que inútilmente intenta escapar a su sino. Advierte A. E. Pérez en esta lámina el desdoblamiento dramático y fatal entre lo que todos dejamos atrás y lo que nos espera: «La mujer deja atrás, entre asustada y añorante, las galanterías y las pasiones de la juventud y se acerca, amargamente resignada, al oscuro dominio de la vejez y la muerte»[27]. Ahora bien, esta mujer —de nuevo la mujer— que representa la Vida, también personifica la verdad de la vida, aunque ¡qué verdad! La verdad bifronte nunca igual a sí misma que no se deja atrapar en la presente identidad, mas tampoco en la pasada ni en la futura. ¿Dónde está la verdad, dónde el reposo de la dicha para esta criatura tan extraña siempre a sí misma?, ¿dónde se encuentra aquel momento o etapa de la vida que da sentido a toda ella, bien por la vía de la añoranza, del arrepentimiento, de la comprensión o de la sublime y heroica aceptación? Según parece, ni en la pasión de la juventud ni en la lenta extinción de la vejez, ni en el instinto inconsciente ni en la supuesta sapiencia de una ancianidad reposada y sagaz, negada aquí por esos viejos amojamados y sin seso, los cuales no renuncian a los ardores de la juventud. Solo una verdad puede justificar la carrera de la mujer: la del deseo. Pero el deseo no aparece como verdad, sino como imagen, como suplemento que sustituye aquello

que no tenemos y que deseamos precisamente por carecer de ello: entre los jóvenes siempre en vísperas de satisfacción, como un todavía no; entre los viejos, como un ya no. Entonces ¿nunca será posible que esta mujer coincida consigo misma y el deseo se haga uno con su objeto? Sí, pero solo cuando, finalmente, se parezca a sí misma, cuando se convierta en pura imagen de sí misma; solo cuando se transforme en un cadáver. Entretanto, en el inasible ahora, la mujer corre; es una fuga, una completa fuga de sentido.

Al caballo de esta voluntad ciega y sin propósito que se oculta en la oscura entraña del vivir le salen pesadas alas y pico de ave rapaz en el Disparate 5 o «Disparate volante». Otra mujer, otro rapto, esta vez con la complicidad de un hombre que agarra fuertemente a su presa. Con alas para despegarse del suelo, el deseo vuela tan lejos de la tierra como de cualquier forma de trascendencia, hacia un incierto horizonte sin soles. Asistimos al rapto de la pasión recortándose sobre una noche en la que el mundo ha desaparecido. Noche del mundo más acá del ser y de la nada que ni siquiera ofrece al caballo volante el vacío como asidero, pues en estos vuelos (o en estas caídas) nunca acabamos de llegar, nunca terminamos de caer, sin suelo firme, sin absoluto, sin reposo metafísico alguno.

Por la misma noche infinita del aguatinta se deslizan los hombres voladores en el Disparate 13, «Modo de volar». La aparente serenidad de este vuelo, como si por fin se hubiese conseguido el aflojamiento de la tensión del deseo, la calma que sigue a la tormenta erótica, nos hacen pensar en uno de esos sueños de vuelo que tan sabiamente ha descrito Bachelard en El aire y los sueños. Para Jiménez-Placer, «es patente, más que una fantasía aeronáutica, la plasmación de esa larvada apetencia de vuelo que desata el subconsciente en las tan frecuentes levitaciones oníricas»[28]. Pero se trata de una falsa impresión: estos hombres, que en su vuelo soberano parecen haberse hecho extraños a la gravedad, se deslizan con esfuerzo; y con trabajo mueven las pesadas alas mecánicas, atadas a pies y manos mediante un ingenioso sistema de cuerdas y poleas. No estamos, desde luego, ante un voluptuoso baño en el éter infinito; en la lámina contrasta fuertemente la serenidad y el silencio de una noche sin límites con la aparatosidad de un vuelo y unas alas que no se mueven con facilidad y a placer, lo cual nos hace pensar en sueños truncados y promesas rotas. Todo parece agotado, no hay nada que esperar en este estado aéreo desde el que ya no se divisa el mundo. El hombre, ese demonio soñador, se ha salido de la tierra en la que vivía y ahora, «en esta noche con forma de ala», vuela veloz hacia ninguna parte. Estos hombres-aerostatos, inflados por sus anhelos fáusticos, se han salido del mundo de la realidad aunque no del mundo del hombre, pues siguen siendo lo que nunca han dejado de ser, esto es, mascarada y artificio, tan ridículos como las cabezas de aguiluchos que llevan por disfraz, tan grotescos como el individuo de rasgos simiescos que trata de mantenerse en el aire con unas alas ajustadas a la

espalda en el citado dibujo titulado por Gassier, «Dédalo viendo caer a su hijo Ícaro (?)» (MP, D 4132, GW 1811).

Con la misma codicia que los toros del «Disparate de tontos» y con idéntica falta de sentido, los seres humanos se toman el engaño que les tienden sus desmesurados deseos. Su destino, como más tarde o más temprano el de todas las aspiraciones del hombre, no es otro que el de caer. Caer como el personaje que sobre unos zancos intenta mantenerse por encima de la comparsa social en el Disparate de carnaval. Si aquellos hombres con alas ortopédicas en la soberbia de su pensamiento fingían ser aves planeadoras que sobrevuelan las alturas, aquí, en el escenario de la comedia humana, también fingen todos ser lo que no son. El silencio planetario, como de mundo de las ideas (esas formas platónicas todas idénticas a sí mismas que reposan autocomplacientes en la esfera eterna del ser), contrasta ahora con el ruido de cascabeles y la bulla general de estos enmascarados del cambiante mundo de las convenciones y las apariencias sociales. Todos son figuras. Los hombres se han convertido en imágenes de sí mismos: son ahora su propia imagen y como tales hablan el lenguaje de las imágenes: se embozan en sus grandes capas con grandes pliegues y dobladillos, y solo entienden el idioma de la doblez y el disimulo, en definitiva la lengua posbabélica en la que cada nombre ha perdido su sentido propio y ya no sirve para desvelar la verdad sino para confundir y engañar. El tema de la lámina, el del fingimiento y la hipocresía social, representado en todos los estratos y clases sociales (no se echa en falta entre los convidados a esta farsa un representante del clero), nos recuerda el n.º 6 de los Caprichos, «Nadie se conoce»; sin embargo, el Goya de los Disparates ya no puede adoptar la fácil postura del moralista, y si todos los gestos y actitudes que se describen aquí son absurdos, no menos absurda parece la postura de quien, subido en inestables zancos, se siente por encima de una sociedad a la que zahiere con los principios de su intachable moralismo abstracto. Lo inamovible alzado sobre unos palos resulta, amén de precario, ridículo. Ridículo es este sombrío y estirado personaje que se ve obligado a agachar la cabeza y a plegar el cuerpo entero sencillamente porque no puede salirse del marco de la lámina, porque a la postre le es imposible desmarcarse o sobrepasar el techo de la impostura social.

No es posible trascender el techo de la inmanente realidad humana, pero nada impide que éste pueda caerse sobre nuestras cabezas. Acaso sea esta amenaza la que intentan conjurar los saltimbanquis y acróbatas del Disparate claro, título que quizás no quiera decir otra cosa, como sugiere Camón Aznar, que puro disparate. Un puro disparate, en cualquier caso, es tratar de evitar el desplome inevitable del gigantesco lienzo, el cual no puede dejar de recordarnos el manto del Disparate femenino. Un dosel de oscuridad está a punto de cubrir al género humano: la oscuridad de la ignorancia y la superstición, pero también la

de la política, y aquí Armstrong-Roche ha recordado las palabras del bibliotecario de las Cortes en 1812, José Gallardo Blanco, acerca de la postura anticonstitucional del clero ultramontano, uno de cuyos vehementes representantes estaría representado en la lámina[29]. Pero son estas tinieblas secundarias que enmascaran una oscuridad más esencial, tal la terrible carpa de la noche que en la soledad de un mundo ocluido sin razón ni esperanza se deja solamente adivinar en el borde del grabado, en esa sima invisible que, como una amenaza (la amenaza del Desastre), se abre fuera de los límites de la lámina para invadir el espacio del espectador y revelarle la realidad desfondada de su propia ficción. Un vehemente predicador de los que se gana la vida negociando con la muerte atemoriza a su arrodillado rebaño: señala la hendidura que nos saca del mundo y hacia la cual se precipita un hombre con uniforme militar, en una aparatosa caída que tanto nos recuerda aquel dibujo de La Desesperación de Satán que se encuentra en el Museo del Prado (MP, D 4286, GW 1608).

Pero la implacable lógica del disparate que nos saca de la escena de la vida nos devuelve una y otra vez a ella. Vimos al sabio del «Disparate general» defendiendo su puesto, imperturbable cual anacoreta en un mar de tentaciones, sin que los reclamos del mundo logren apartarlo de su ensimismamiento y de su quietud. No le ocurre así al personaje que agacha la cabeza, dubitativo, en el Disparate 16, llamado por Camón y por Gassier «Disparate triple» o, como lo denomina con buen criterio Pérez, «Las exhortaciones», sin duda uno de los grabados más oscuros de toda la serie. Este hombre abrumado y sin rostro (es el único que no lo tiene en una lámina donde abundan las dobles e incluso las triples caras), parece angustiado ante las distintas posibilidades que le ofrece el mundo. Se diría que este personaje, que se sujeta el sombrero con un incomprensible tercer brazo, está planteando el enigma (o el disparate) de la libertad humana, el de un hombre en busca de un rostro o una identidad. Pero este mundo que parecía ofrecérsele como lugar abierto al ejercicio de su libertad no hace sino encadenarlo a requerimientos opuestos. Por la derecha, el omnipresente predicador representante del negocio del miedo, lo atemoriza con sus admoniciones y toda su violencia moralizadora; por la izquierda, una mujer con ojos desencajados, que quizá represente sus tendencias o inclinaciones naturales, trata de jalarlo hacia un grupo que tira de ella y en el que las caras (las identidades) se multiplican como los brazos (¿la capacidad o libertad de acción?). Pero estas criaturas bifaces y trifaces, no hablan sino de doblez y confusión, de un caos que se ve acrecentado en el fondo de la lámina, donde las imágenes se multiplican a tal velocidad que se hacen indistinguibles. Puede repararse en una cara que aparece en el codo de un fraile, desplazada y errante como las imágenes que han perdido su referente, como esa gran imagen del hombre que cifra su dignidad en el libre albedrío, perdido entre la impotencia y la indecisión.

Atados de pies y manos, como envueltos ya en sus sudarios, surgen los personajes del «Disparate de los ensacados», «cuya única actividad —observa Camón— es para hundirse a saltos blandos en la nada». El que quizá sea el dibujo preparatorio del grabado (MP, 2176) presenta similitudes con el Disparate 14, «Disparate de carnaval», e incluso podemos ver en él figuras acrobáticas intentando subir de nivel social, como los aduladores que se inclinan obsequiosos ante el petulante y envarado personaje de «Los ensacados» (Disparate 8). Pero lo que en los grabados anteriores era movimiento y bullicio ahora se convierte en inmovilidad y silencio sepulcral de unas sombras cuya repetición en series evoca el más monótono de los infinitos. Estos hombres embutidos en sus sudarios parecen esperar listos para ser arrojados a la fosa, en la cual no les espera nada salvo caer para levantarse de nuevo como parte de una repetición sin fin. La muerte para ellos ha dejado de ser una salida. Desacralizada desde los tiempos de los Desastres, la muerte ha perdido todo su carácter sublime y trascendente, carácter claramente parodiado en esta lámina, como ha mostrado Bozal citando un texto de Burke en el que lo que se repite no son ensacados, sino columnas perdidas en el horizonte infinito de una implacable monotonía[30]. Nada pueden hacer estos hombres convertidos en sombras de sí mismos para cambiar su sino: siguen medrando y adulando, en una eterna repetición de lo mismo, como en uno de esos infiernos de Emanuel Swedenborg en el que los muertos todavía no saben que están muertos, ensacados en idénticos prejuicios y embutidos en los mismos servilismos.

El pintor vuelve al tema de ultratumba en el «Disparate fúnebre» y lo hace de la única manera que le es posible, es decir, como una burla o una ridícula extravagancia. En este Disparate parece escenificarse la muerte de Goya: tras el largo desfallecimiento de la razón y de la carne, finalmente ha expirado el plazo de su vida. De su cuerpo agotado sale su grotesco doble, el alma del difunto en la que reconocemos los rasgos del artista y que, desconcertada, pregunta por su situación a un cortejo de espíritus alados que lo acompaña en el aire espectral de la noche. El que deja tras de sí un mundo en el que no impera otra ley que la del absurdo y la injusticia cruel siempre alberga en su rincón más secreto la vaga esperanza de que la muerte va a despejar todas sus incógnitas. Pero en el más allá reina un caos no menor que el del más acá y la desorientación es total, hasta el punto de que esa especie de demonio con alas no puede por menos que sonreír cuando el alma de Goya, con una grotesca expresión de amargura y decepción, parece empeñada en ignorar el enorme fiasco y reclama la prometida condición de inmortal. Mas la propia existencia de estas criaturas habla de lo infundado de tal promesa. «Medida contra medida» es la máxima de este disparatado infierno, como la de todos los infiernos: al dislate de la vida solo le puede corresponder el disparate de la muerte.

Sueño del final, final del sueño

«Esas sombras de recuerdos me presentaban muy indistintamente unas grandes figuras que me arrebataban y silenciosamente me llevaban abajo —y aún más abajo, siempre más abajo— hasta el momento en que un vértigo horrible me oprimió ante la sola idea de lo infinito de la bajada... Luego vino la sensación de una inmovilidad súbita en todos los seres circundantes, como si los que me llevaban —¡un cortejo de espectros!— hubieran rebasado en su descendimiento los límites de lo ilimitado y se hubieran detenido, vencidos por el infinito tedio de su tarea.

Edgar A. Poe, Cuentos grotescos y espeluznantes

Llegamos —siempre estamos llegando— al final del sueño, ¿o al sueño del final? La eterna cuestión, el final del disparate o el disparate del final. ¿Ha llegado a adivinar el anciano pintor el rostro de este cese postrero que, sin embargo, siempre se encuentra en su ausencia tan presente y próximo al vivir como la vida misma? Cada época y cada cultura han generado sus propios sueños de muerte, han definido su peculiar estilo al otorgar su propio rostro a lo que no tiene rostro. Y si el hombre ha podido negarle sustancia a la vida fugaz, rebajada a ilusión o a sueño, nunca dudó de la sustancialidad de la muerte, representándola a veces con los atributos de la verdad y del tiempo. No consiente en aceptar que la vida, cuando se detenga, lo haga en lo inesencial y que tan escaso fundamento tenga el vivir como el morir, pues nunca han dejado de ser ambos, después de todo, nada más que un andarse por las ramas.

Andarse por las ramas es precisamente lo que hacen los personajes de uno de los más desconcertantes e inquietantes grabados de Goya, una estampa grabada para siempre con el ácido del aguafuerte en lo más hondo de nuestra retina; hablamos del «Disparate ridículo». Nunca antes como en esta lámina se había descentrado al hombre de manera tan abismática; jamás artista alguno había alcanzado una mirada tan alejada de los valores y los parámetros humanistas. Las interpretaciones han sido, como no podía ser de otra manera, muy diversas. Se ha querido reconocer en esta imagen turbadora un aquelarre de brujas; una sátira contra esa especie de endogamia fiscal propiciada por el matrimonio entre parientes; una crítica a las pretensiones de la nobleza expresadas en su árbol genealógico, e incluso hay quien ha visto en este heteróclito grupo la Corte completa de Carlos IV. Lecturas razonables, desde

luego, aunque nunca han llegado a corresponder a la fuerza perturbadora y poética de esta imagen.

Una rama vigorosa atraviesa los espacios siderales, una rama que no arranca de tronco alguno ni alcanza cielo o cota, en una imagen en la que los significados tradicionales de la tierra y del árbol, como soporte y sustento protector, eje y centro del mundo, se encuentran invertidos. «¿Qué árbol sostiene la rama sobre la cual cuchichean las brujas? —se pregunta Foucault— ¿O vuela esa rama? ¿Hacia qué aquelarre y hacia qué claro? Nada de esto nos habla de un mundo, ni de este ni del otro»[31]. Nos resulta imposible, en efecto, percibir cualquier cercanía o familiaridad con eso que, llenos de falaz confianza, denominamos «realidad»; tampoco hallamos asomo alguno de identificación, pertenencia o familiaridad con ese concepto y sentimiento de «humanidad» que tanto nos conforta. Sobre la rama se encuentra posado un cónclave de raras criaturas completamente desgajadas del mundo de los hombres, unos seres de apariencia humana que permanecen arracimados y quietos, sin relacionarse entre ellos ni con nosotros, con la absorta expresión de quien existe en otra órbita o dimensión. El hombre, que ha sabido relacionarse con órdenes de realidad que trascendían la escala humana, que ha tenido ojos para lo infinitamente grande y para lo infinitamente pequeño, se topa aquí con el límite de su capacidad de visión y de comprensión. Nos detenemos ante sus rostros fríos y rígidos como cristales de hielo y observamos sus expresiones indolentes e impenetrables, pero se nos ocultan sus manos, pues de tal manera las mantienen escondidas en sus ajados atuendos, como de diversas épocas y condiciones, lo cual —como ha observado Armstrong-Roche— confiere a estas criaturas la apariencia de pájaros, aunque también nos recuerdan a aquellos ensacados impotentes que pululaban por la planicie desierta. Solo vemos las manos del personaje gesticulante y ataviado de manera extraña, a quien todos parecen escuchar y que, cubierto con una manta, evoca la fantasmal figura de la muerte del «Disparate de miedo». Decíamos escuchar, pero nadie lo hace en este rincón apartado del universo en el que reinan la sordera y el silencio; antes bien, todos parecen distraídos y somnolientos, separados unos de otros por siglos de distancia y universos de indiferencia. Nadie escucha a esta figura gesticulante, ni siquiera el sabio de luengas y venerables barbas que parece encerrado en el ensimismamiento de su torre de marfil; ni nadie puede ver su rostro, que acaso sea el de la muerte sin rostro y que ya presiente el anciano pintor como si estuviera encerrado con ella y la oyera acercarse imparable a su encuentro.

Pero quizá no sea la muerte lo que aquí se insinúa, pues con ella no se sale de la vida; antes al contrario, con ella la vida se afirma. En el «Disparate ridículo» se hace más patente que nunca la amenaza del Desastre. No hay tierra, no hay cielo, no hay personajes que pertenezcan al mundo; tan solo una infinita

impresión de intemperie y alejamiento. Lo que aquí acontece no pertenece al tiempo ni a la historia; lo que aquí acontece es el no-acontecimiento, solo comparable a un sueño, a uno de esos sueños de la noche de los que habla Blanchot y en los que se sueña que se sueña. La noche sueña un sueño sin contenido o sin otro contenido que su forma, pura imagen sin dueño. En el «Disparate ridículo» Goya se encierra y nos encierra con el silencio de las imágenes, con esas imágenes que en su silencio recogen el murmullo de la inmensidad susurrante del Afuera que esconde la verdad (o la no-verdad) del mundo.

En esta lámina se escucha, si aprestamos bien los oídos, la vasta resonancia de lo que siempre está despidiéndose. En ella la desaparición aparece y se hace presente como un cuerpo presente. El silencio truena en esta tempestad de ausencia que en su quietud hace retemblar todas las cosas.

El mundo ha muerto. ¡Viva el mundo!

¿Es el final, por fin?, ¿la salida del final? No, no porque del otro lado de esta rama del «Disparate ridículo» cuelga el columpio del «Viejo columpiándose», ese viejo del Álbum H en el que reconocimos la risa de Goya (Nueva York, The Hispanic Society of America, GW 1816). La risa de quien ha sido testigo de muchos desastres pero que finalmente ha comprendido que el verdadero Desastre es el que deshace todas las cosas para que estas permanezcan intactas. En efecto, nadie se mueve en ese lúgubre universo de inexpresión y quietud; nadie se movió ni se moverá jamás. Y, sin embargo, sacudido por el insondable misterio del aparecer, de improviso este enjambre de hombres-pájaro levanta el vuelo y es entonces cuando un talento visionario como el de Goya, mago de las apariencias y augur experto en cierta suerte de ornitomancia, puede prever el rumbo que van a tomar los tiempos. Con las alas de la imaginación que se adentra en los terrenos nonatos del porvenir puede vislumbrar una época exhausta que volará, perdidas sus raíces como esa rama aérea y solitaria, hacia ningún sitio desde ninguna parte, en un viaje en el que nuestro existir se hará tan somnoliento y distraído, tan olvidado de sí que acabará volviéndose profundamente inconsciente, impotente para escuchar y soñar la muerte, impotente, por tanto, para soñar y vivir la vida.

Hemos emparejado en este ensayo dos palabras, mundo y disparate, pero no para decir, simplemente, que el mundo sea un absurdo o un dislate contrario a la razón (la razón y la sinrazón, como el sentido y el sinsentido, forman parte por igual del mundo), sino para señalar que esta vida, en tanto que disparate, no nos saca del mundo hacia otro mundo: antes bien, nos encierra con él y en él, aunque de manera que nos hace participar de su caída; nos obliga a invaginarnos y a

ahondarnos con él en una caída libre en la que nos vaciamos de mundo hasta salirnos de nosotros mismos. Naturalmente, como en esos sueños de caída en los que nunca alcanzamos el suelo, para nosotros esta salida jamás se consuma (aunque ya esté dada eternamente en este jamás); solo se anuncia en la pura inmanencia de lo que Blanchot llama el Desastre.

Mundo, disparate. Disparate: hecho o dicho disparatado, mas también demasía o atrocidad contraria a la razón. Pero esta palabra esconde mucho más de lo que a primera vista dice. «Dispar», dis-par. La partícula negativa dis indica la diferencia de esta serie o el modo en que esta muestra la diferencia. Disparatus, de dis-parare: el mismo prefijo que niega todo acto igualador, toda tentativa de reducción de lo Otro a lo Mismo y que, al mismo tiempo, nos dispara o arroja fuera de nosotros mismos. Disparare, «separar»: lo separado, lo que no se puede alcanzar, como el Desastre que señala Blanchot, siempre por llegar, desde siempre ya llegado. Nombres, nada más que nombres (afuera, desastre, otro) que no designan nada ni a nadie y que se apartan de todo sentido y, por consiguiente, de todo sinsentido; nombres vacíos de toda interioridad que, como escribe el autor de La escritura del desastre, se yerguen «exteriores a sí mismos» como «piedras de abismos petrificados por el infinito de caída». Nombres para señalar lo innombrable y que nosotros nos hemos apropiado tomándolos del pensamiento de Blanchot; nombres para designar el silencio cuyo rumor Goya ha sabido traducir en imágenes.

El arte profético de Goya anuncia el Desastre, ese imposible que no podríamos vivir y que trastoca todas nuestras seguridades. En sus grabados, como escribe el filósofo de «la palabra profética», «no es el porvenir el que se da, sino que se retira el presente, así como toda posibilidad de una presencia firme, estable y duradera»[32]. El decir profético del Sordo de Fuendetodos necesita un lugar sin lugar y sin tiempo en el que solo se pueda vagar: necesita el desierto para gritar. La verdad de los Disparates es una verdad nómada, una verdad del desierto que se impone desde fuera, en la intemperie, y que nos enfrenta a «ese otro tiempo» que interrumpe el tiempo ordinario y despoja a los hombres de su poder. Como Jonás, que encuentra a Dios alejándose de él, las desasosegantes imágenes de Goya se han alejado de las cosas para reencontrarse con ellas, pues la lejanía del mundo, lo Otro del mundo, es el mundo Mismo. Sus ojos habituados al silencio han vislumbrado la esencia del mundo en su imposibilidad, en el Desastre.

El Desastre lo barruntaba Goya en su viaje alrededor del mundo a lomos de sus imágenes hechiceras, siguiendo siempre el sentido contrario al de la rotación de la tierra, persiguiendo la noche para profundizar en ella, hasta que, de repente, la otra noche y todos sus ruidos se hacen realidad. Descubriría entonces el vínculo secreto entre lo fantástico y nuestro mundo. Por este vínculo se le haría

presente la ausencia de las cosas, las cuales se separan o se desdoblan (como las figuras del «Disparate fúnebre» o del «Disparate matrimonial») hasta salirse de sí mismas, convertidas en puras imágenes, en pura invención de lo inverosímil que quebranta la identidad de los objetos, pues sobre el fondo de lo inexistente todas las imágenes se parecen y todas se pueden transformar en todas, quizá porque todas son imágenes del deseo, el insidioso deseo que introduce una cuña en la dura roca de la realidad para romperla; como el sentido del humor, esa famosa risa de Goya que fuerza la unión de series contrarias. ¿Qué sino el humor haría que el pintor tolerase las largas horas solitarias de la sordera y el sueño, repletas de tratos con los muertos, como otrora sus años de juventud y vigilante ambición lo estuvieran de tratos con los vivos? Pero el humor del artista es terrible y devastador (uno de los rasgos más característicos de los Disparates, como ha observado Jiménez-Placer, es esta mixtura indigerible de lo burlesco con lo terrorífico) y señala la contradicción como la esencia más íntima del hombre, el más sublime y grotesco de los animales, el monarca de lo inexistente. Solo este rey caído, que ha visto muchas veces cómo se realizaba su irrealidad, pero, sobre todo, que es dolor y conciencia del dolor, una criatura estrafalaria que en el vivir anticipa su morir, solo él puede desrealizar el mundo y ser testigo de su no-verdad; ser un testigo como Goya, como el pintor que ha sacado mundos de la nada del lienzo y sabe que tiene que desaparecer el mundo para que diariamente aparezca.

[1] Blanchot (1999): 61.

[2] Bonnefoy (2002): 338-339.

[3] D’Angelo (1999): 145.

[4] «El infinito literario: El Aleph», en Blanchot (1996). También recogido en Alazraki (1987): 212.

[5] Bozal (1983): 308.

[6] Félix de Lucio Espinosa y Malo, Ocios morales, Zaragoza, 1793. Cit. en Castro (1996).

[7] Véase Castro (1996): 112.

[8] Malraux (1947): XVIII.

[9] Sayre y Pérez (1988): 396-397.

[10] Argan (1991): 36.

[11] Blanchot (1992): 247.

[12] Ibid., p. 245.

[13] Ibid., p. 251.

[14] Véase Juanes (2006): 130.

[15] Białosticki (1987): 97.

[16] Cf. Moffitt (1985): 80.

[17] Alcalá (1994): 157.

[18] Girard (1983): 172.

[19] Białosticki (1987): 98.

[20] Glendinning (1963) resume las distintas interpretaciones y apunta como posible fuente de inspiración de El coloso del Museo del Prado, pariente próximo de nuestro «Bobalicón», el poema de Juan Bautista Arriaza «Profecía del Pirineo», donde vemos al «Guardián Tutelar de las Españas alzándose contra Napoleón y el ejército francés y finalmente derrotándolos». Tesis que José Manuel López Vázquez (1985): 102 solo en parte suscribiría, pues para este autor «fue la pintura de Goya la que inspiró a Arriaza el Coloso de su poema, inspiración que, además, no concernía al significado». Por su parte, Białosticki (1973) ha visto en este gigante de Goya «una transformación del grabado de Jacques de Gheyn titulado Saturnus, que pertenecía al ciclo de los cuatro genios», mientras que Valeriano Bozal (1985): 239-245 lo pone en relación con las estampas sobre la Guerra de la Independencia dibujadas y grabadas por F. Pomares y B. Pinelli (Madrid, Biblioteca Nacional).

[21] Gassier (1975): I, 431.

[22] Véase Földényi (2008): 116 y ss.

[23] Cf. el conjunto de meditaciones de José Ortega y Gasset en torno al presunto casticismo Goya y su tiempo, y en el que se insiste en el tópico, hoy superado, de la «incultura del artista» y su «mentalidad poco distante de la del obrero manual». Ortega y Gasset (1982): 40.

[24] D'Ors (1996): 341-342.

[25] Armstrong-Roche (1988): 411-412.

[26] Jiménez-Placer (1946): 80.

[27] Pérez (1988): 172.

[28] Jiménez-Placer (1946): 98.

[29] «El manto de la noche acaba de envolvernos en medrosas sombras», escribe José Gallardo. Cit. en Armstrong-Roche (1988): 408.

[30] Bozal (1983): 267.

[31] Foucault (1985): II, 293.

[32] Blanchot (2005): 105.

El pintor que se encerró con la noche

El pintor que ha asistido a tantos naufragios políticos y personales ha sido testigo en sus últimos grabados de la desaparición del mundo, o del mundo como desaparición. El sordo aragonés ha sentido el temblor de la tierra acurrucada en

la noche y su agudo olfato ha percibido el aire impregnado de ausencia. Pero no se puede llamar nada a esta radiante vacuidad, recurso demasiado fácil que hace de la nada una fútil vaciedad, pues no es esta la nada que surge cuando se retira el ser. La enfermedad fue la que lo distanció del mundo para ver el mundo. Ella fue la que lo obligó a dar el salto; la que hizo caer al pintor en la dirección del Afuera, de ese Afuera que, según lo que designa esta palabra en Blanchot, es lo otro del mundo que esconde la verdad del mundo. Como en Nietzsche, la enfermedad fue la que convirtió la proximidad de eso otro en poder y en poder sobre la nada; en poder para hacer que la nada floreciera: para pintar ese silencio que habla en el habla y lo posibilita, este exterior del mundo que es la verdad del mundo y que también queda en el margen del ser y de la nada (pues ambos son interiores al mundo). Los grabados de Goya apuntan a ese margen de «oscuridad» (naturalmente, aquí solo empleamos una metáfora) en el que existimos y en el que hemos existido siempre, incluso antes de nacer. No estamos al otro lado; mas tampoco a este: no estamos más allá ni más acá, sino en esa falla o fractura de la realidad en la cual resulta imposible agarrarse a una descripción y aún menos a una explicación; en la que no podemos orientar nuestro pensamiento en ninguna dirección porque aquí, en el camino del Afuera, no hay direcciones (precisamente estas son las que crean un mundo). El espacio indefinido de las Pinturas negras y de los Disparates sugiere este margen. Entramos en esta «zona» oscura como el perro que pintó en una pared de su casa: no sabemos dónde estamos, o dónde flotamos, o hacia dónde nos hundimos. Miramos hacia arriba como si buscáramos un amo que nos diera una orden (¡un orden!), una dirección. Sabemos que todavía estamos vivos porque nos duele la indiferencia de este espacio. Nada pasa en esta eternidad vacía, pero no estamos muertos porque sentimos la sensación de hastío. Sabemos que no existe solo en el pensamiento (la abstracción del concepto sería demasiado inocua) porque esta abstracción nos hiere y nos duele. Aunque nos estiramos todo lo que da de sí nuestra existencia, en ella no hacemos pie, y es esta pérdida del suelo lo que produce en nuestro estómago una angustiosa sensación de vértigo.

Como una de sus brujas, el viejo Goya volará para caer fuera del Ser, fuera de la Nada, de la Verdad, de la Razón y del Bien; volará sobre este espacio extremo y puro que es el de los Disparates para precipitarse, como el perro semihundido de las Pinturas negras, sobre esa ciénaga de la realidad de la cual solo se puede salir si nos hundimos en ella. Pero antes el pintor tuvo que ser testigo del triunfo de la nada. Tuvo que naufragar en el silencio para que este se le revelara. Hubo de presenciar la violencia atroz de la guerra, de la injusticia, del extremo sufrimiento. Hubo de recoger de las fauces devoradoras de Saturno los pedazos de los valores humanistas y los ideales ilustrados reventados por el absurdo. Para superar la nada antes tuvo que verla triunfar. En cierto sentido,

Goya fue el último en pintar, y, sus Pinturas negras, las últimas pinturas. La pintura occidental llevaba más de trescientos años plasmando el mundo y al hombre seducido por el mundo. También la paleta rococó de Goya anduvo cortejando la realidad visible… hasta que todo cambió. Fue entonces cuando se puso a pintar lo que ya no se puede pintar porque desborda los límites de la representación, como un anuncio del invisible Desastre, de un final que ya está contenido en el mundo como su posibilidad más radical. Tódorov acierta cuando observa cómo un mundo que, tras la Revolución francesa, asistió a la caída del orden social, vio también cómo quedaron trastocados los principios de la representación, porque «si Dios ha muerto, si los ideales de la razón, de la justicia y de la verdad pueden traicionarse, entonces realmente "todo está permitido", también en el mundo de la pintura»[1]. Pero para Tódorov, que hace un certero análisis de las Pinturas negras, pero pasa de puntillas sobre la serie de los Disparates, Goya habría encontrado en la subjetividad el refugio que el artista ya no podía hallar en el mundo. Hay que decir, sin embargo, que no solo el espacio de la representación se vacía y se despoja de toda referencia; también el sujeto pierde todo su fundamento. La serie de los Disparates se enmarca en este espacio sin marco ni asideros en el que ya no hay sitio ni para la naturaleza, ese valor hasta ahora seguro a cuyo magisterio siempre podía apelar el arte, ni tampoco para esa forma moderna de conquista y dominio sobre el mundo que es la subjetividad y que acaba encerrando la realidad en las representaciones de un sujeto. Cuando ya no se sabe cómo reproducir el mundo, o cómo soñarlo; cuando ya somos incapaces de comprenderlo mediante la razón o el mito, solo hay una cosa que se puede hacer: saltar.

Pero para saltar le hizo falta el arte, «el salto de la inspiración», que diría Blanchot: «para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte»[2]. Hemos hecho nuestro el pensamiento valiente y vigoroso del autor de El espacio literario para intentar aclarar lo que esto quiere decir: que no se crea (pinta, escribe, compone) verdaderamente si no se ha caído hacia ese espacio abierto que durante un instante nos arranca, como arrebatados en todas direcciones por una invisible cuerda, del mundo y del arte; un espacio, sin embargo, que no se alcanza sino por el movimiento de la creación artística. En esta contradicción reside la esencia del arte. Lo cual indica asimismo que el mundo al que descendió nuestro pintor no se dejaba pensar, pues todo lo que digamos de él solo tiene validez dentro del mundo; «pero el "mundo" no puede pensarse, no puede decirse como sentido, como todo: menos aún como ultramundo. El mundo es su propio Afuera: la afirmación que rebasa todo poder de afirmar...»[3]. De ahí que el lenguaje que tuvo que construir Goya para comunicarse (nada es más importante para un sordo que restablecer la comunicación perdida) no pudiera ser un lenguaje del sistema o del todo, sino de la pluralidad y el fragmento, de la dis-

locación y la divergencia, de la separación y el disparate (recordémoslo una vez más: de disparare, «separar»). Así, hemos visto que su serie de grabados no sigue un plan ni un orden predeterminados; no hay nada en ella que sea sistemático o que constituya «un centro». Su lenguaje está trenzado a partir de pedazos, de fragmentos expresados en forma de figuras y de breves leyendas desconcertantes que, a modo de interrupciones y vacíos, recusan cualquier manera de habla continua. Estos fragmentos también constituyen los fragmentos del yo del artista, ese centro que acaba recusado como centro, la intimidad que se abre al Afuera a fuerza de encerrarse y hundirse en sí misma, pues Goya no pasa por este espacio crítico de los Disparates como un mero transeúnte, es decir, no se limita a cruzarlo, sino que él mismo es este espacio. Esa soledad que solo proporciona la enfermedad y el dolor lo obligó a descender tanto hacia sí mismo que acabó saliéndose de sí hasta ser otro que él mismo, ser otro en la dirección del Afuera.

Y en el camino del Afuera que oculta la verdad, o la no-verdad, del mundo (y al que mientras tenga pulso se dirigirá sin alcanzarlo jamás) el pintor pudo ver la esencia de todo lo que se agitaba dentro de este. Vio todo lo que había sido imposible someter a la Luz de la Razón, aquello que no se deja comprender como forma ni como claridad (tampoco como oscuridad, por mucho que se imponga esta metáfora y sus figuras chapoteen en las negruras del aguatinta); vio movimiento, deseo, rabia, furia, instinto, fuerza, esto es, aquello que no responde a la plenitud del ser ni a la pureza de la nada. Y, en realidad, lo grabó, lo dibujó o lo pintó mejor de lo que lo podía comprender, ya que lo que quería apresar escapa continuamente a nuestros límites y a todas nuestras formas de conquista. En cierto modo, resulta humillante para el sujeto —la humillación es el primero de los peajes que tiene que pagar quien se expone a la Intemperie—, pues el yo, incapaz de apropiarse del objeto, tiene que perderse para alterarse y transformarse vergonzosamente en lo otro que yo. Lo otro es el monstruo que nos arrebata (las escenas de rapto son frecuentes en Goya) y nos produce pavor; lo otro es esa sombra desconocida que, perteneciéndonos, nos expulsa de nosotros mismos.

Sueños llamamos a veces a esta alteridad que brota de los abismos del sujeto y de la realidad toda, pero decir que estos infiernos de violencia y de deseo son infiernos soñados no deja de ser una coartada de distanciamiento, una manera de desviar y no asumir el peligro absoluto, la última triquiñuela de la razón para no encararse con el monstruo. En los Caprichos, a los que en un principio Goya pensó llamar Sueños y que todavía se enmarcan en el costumbrismo ilustrado, el pintor aún trabajaba subido a los andamios morales de la sátira y la caricatura, esas alturas de las que luego se caerá mortalmente herido como El albañil herido o —su boceto— El albañil borracho (ambos en el Museo del Prado). Porque los sueños de los Disparates son de otra especie; no

nacen de la razón dormida, sino que exigen de esta y de todo el ser del pintor el máximo grado de vigilia, ese arrojo de ciertos dementes que se han enfrentado alguna vez, ebrios de lucidez, a aquella máscara que lleva la muerte en los ojos y que, sin embargo, no se confunde con la nada ni con el ser, sino con el puro devenir. El pintor tuvo que subirse a su yo racional, tuvo que auparse incluso por encima de sí mismo, haciendo suyos los ideales ilustrados, para desde esas alturas arrojarse al abismo. Lo que interesaba era caer. Tuvo que caer en medio de esos campos de matanza y encontrarse entre los cuerpos desmembrados y las cabezas sin rostro hasta verse él mismo, el arrogante pintor de mirada despectiva que se autorretrató en el frontispicio de los Caprichos, en el lugar de esos despojos humanos sin nombre ni identidad. Hubo de escaparse de sí mismo, en el paroxismo del dolor, por la boca abierta que grita; deshacer las facciones humanas para que surgieran las animales, para caer en esa zona de indiscernibilidad en la que el hombre se confunde con el animal y se hace uno con la bestia que sufre de La tauromaquia; incluso tuvo que caer por debajo del bruto hasta sentirse como una pieza de carne, hasta el límite del «tú eres esa Cabeza y despojos de carnero» (París, Museo del Louvre). Tuvo, en fin, que hundirse con «El perro» hasta convertirse en una insignificancia, casi igual a nada. Lo que importa es el descenso.

Goya pertenece a esa estirpe indomable de artistas que han convertido la noche en su fuerza e inspiración; que han descendido tanto en la noche que han presentido la «otra noche», esa noche siempre otra que queda cuando todo ha desaparecido en la primera noche. Lo expresa lúcidamente Blanchot: la noche a la que se abre «la mirada de Orfeo», pero que esta no puede observar de frente, es «la aparición del "todo ha desaparecido". Es lo que se presiente cuando los sueños reemplazan al sueño, cuando los muertos pasan por el fondo de la noche, cuando el fondo de la noche aparece en los que han desaparecido»[4]. Pero el artista, como Orfeo, solo puede edificar a la manera del día, llenando la noche de imágenes, nombres, historias y parecidos (o aparecidos). Su tarea, su obra consiste en vislumbrar «ese punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche» y llevar este vislumbre «hasta el día, y darle, en el día, forma, figura y realidad», no para reconocerlo como límite, un límite que no se debe franquear (tal es la mesura del arte griego), ni para ahuyentarlo definitivamente (el triunfo de las Luces), ni tampoco para apropiárselo de manera que haga más brillante y profunda la luz (el movimiento dialéctico), sino para encerrarse con él en un trabajo de zapa, un trabajo realizado a la manera del día pero subterráneo, pues «lo que se levanta se hunde, lo que se erige se abisma. Cuanto más sólidamente cerrada parece la madriguera, más grande es el peligro de estar encerrado con el afuera»[5]. También Goya, como Kafka en La madriguera, puso todo su empeño en esta tarea de perforación, de

acercamiento a la intimidad más profunda de la noche, pero los sucesivos hundimientos del terreno acabaron encerrándolo a solas con el silencio, que se hizo presencia y que siempre trabajaba allí, acudiendo eternamente a su encuentro. Se le cerraron las puertas defensivas de la vigilia, esas puertas que lo podían defender del monstruo que acecha al otro lado del espejo y que el yo racional mantiene reprimido, y sintió un escalofrío al intuir que esta vez las murallas no lo separarían, sino que lo encerrarían con la terrible criatura. Sospechaba (una sospecha vaga, indecisa, indefinida como la propia amenaza) que había alguien más encerrado con él, alguien o algo que trabajaba en el mismo agujero y que se movía lentamente hacia donde estaba él: una bestia o un monstruo que, presentía, tenía algo que ver con él, que era él y que, «si alguna vez pudiese encontrarse en su presencia, encontraría su propia ausencia», como un sordo que solo se oye a sí mismo, que solo «oye el eco eternamente repetido de su propia marcha», aunque es un eco que lo vuelve hacia la «inmensidad susurrante» del Afuera.

El que había oído la otra noche ahondando en sí mismo, se apartó y se alejó convirtiéndose en el otro, en el que va de aquí para allá, en el vagabundeo nocturno, con la sombra cosida a sus pies, sin posibilidad de descansar la cabeza en la almohada del olvido. Ya nunca más podría reposar en el sueño, en ese dormir perfecto tras el cual el día y el yo se levantan intactos y soberanos. Dormir no pertenece al que se sale del mundo. «Dormir pertenece al mundo, es una tarea, dormimos de acuerdo con la ley general que hace depender nuestra actividad diurna del reposo de nuestras noches»[6]. Cuando duermo, enteramente concentrado en el lugar del reposo, no me evado, sino que me sitúo y me apoyo en el mundo de manera que me fijo al propio tiempo que fijo y localizo el mundo. Antes de su enfermedad Goya llamaba al sueño y el sueño reparador acudía. La esencia de este dormir es el despertar. Podemos suponer profundo el dormir de un joven tan despierto y entregado a las promesas del mundo. Tras su enfermedad el sueño dejó paso a los sueños, si bien no a aquellos que en su retiro del día constituyen una afirmación del día, sino a los sueños del insomnio y las pesadillas. A diferencia de la salud, la enfermedad tiene la virtud de atenuar y alejar el mundo. Los sueños de la enfermedad ya no nos llevan, como los de la salud, del día a la noche (aunque solo para que sea posible el día siguiente), sino que nos hace sensibles a «lo que hay en el fondo del dormir». En el fondo del dormir se encuentra, tras «acontecimientos que parecen pertenecer al tiempo y personajes que parecen pertenecer al mundo, la cercanía de la ausencia de tiempo, la amenaza del afuera donde falta el mundo»[7]. Mas si no podemos conservar el mundo tampoco podemos conservar el yo. El yo del soñador ya no sale reforzado de su viaje por los reinos de Morfeo, sobre todo en esos sueños en

los que al insomnio lo ha rendido la fiebre y el soñador se sueña soñando. Según Blanchot:

El soñador cree saber que sueña y que duerme, precisamente en el momento en que se afirma la fisura entre los dos: sueña que sueña, y esta huida fuera del sueño que lo hace caer en el sueño que es caída eterna en el mismo sueño, esta repetición en la que se pierde cada vez más la verdad personal que quisiera salvarse, como el retorno de los mismos sueños, como el hostigamiento inefable de una realidad que siempre se escapa y a la que no se puede escapar, todo esto es un sueño de la noche, un sueño donde la forma del sueño se convierte en su único contenido.

Muchas de las imágenes goyescas recuerdan estos sueños sin sujeto en los que no hace presa la razón ni la voluntad, por lo que acaban girando sobre sí mismos abandonados a la deriva de su propia inmanencia; no es el yo el que sueña, sino el sueño mismo el que parece soñarse, en un vértigo de caída por el que se sale de la realidad y en el que nada permanece salvo lo impermanente; en el que nada es esencial salvo «lo inesencial». Caer en esos sueños anónimos de los Disparates es caer, más allá o más acá, de todo lo que comienza y acaba, en esa vaguedad indefinida anterior (y exterior) al mundo en la que todo se puede transformar en todo porque cada figura es siempre la otra, semejante a la otra.

Se busca el modelo original —concluye Blanchot—, quisiéramos ser remitidos a un punto de partida, a una revelación inicial, pero no la hay: el sueño es lo semejante que remite eternamente a lo semejante.[8]

* * *

Hay, y no va a dejar de haberlo hasta el final, un Goya del Día: un hombre decidido, pragmático y oportunista que pertenece al Mundo, el pintor obsesionado por el reconocimiento social que se arrima al Poder, a la Acción, al orden racionalizado por la política y por el trabajo, a ese ámbito de la sensatez y del despliegue de las posibilidades humanas, entre las cuales también está saber gozar de la emoción de la caza, del sabor de una fruta o de los ojos negros de una mujer. Pero al lado de este Goya, sensible a todas las formas y los reflejos de la vida, está el otro Goya, que han despertado las catástrofes de la enfermedad y la guerra; el artista que ha experimentado en su obra y en su vida una injerencia extraña a la causalidad humana, el Goya de la Noche: el otro Goya, que vive en la cercanía de lo Otro, del «manantial eterno del afuera». El «Afuera», palabra oscura en su extrema lucidez, palabra de lo inesencial que, para un oído atento

como el de nuestro Sordo genial, se hace audible como murmullo o reverberación, pues nada más se señala en ella que «la plenitud del vacío», «la presencia de la ausencia» (el no-mundo, la presencia misma en su desaparición). Podemos escuchársela a un lector mucho más autorizado de Blanchot como es Emmanuel Lévinas: el Afuera:

> … es lo que aparece cuando todo lo real ha sido negado, realización de esta irrealidad. Su manera de ser —su índole— consiste en estar presente sin estar dado [...], en ser el dominio de lo imposible al que no puede aferrarse el poder, en ser como una despedida de quien lo desvela.[9]

Cuanto más se acerca la obra a la «experiencia no experimentable» del Desastre, más avanza el pintor hacia la soledad esencial, hacia esa imposibilidad de constituirse en mundo que lo separa del juicio, del lenguaje, de la gente, del arte y aun del propio Goya..., lo que explica que estas láminas no se pudieran difundir ni exhibir y que, siendo además imposible convivir diariamente con ellas, fuera menester encerrarlas. Hemos asumido en este ensayo el desatino de pensar lo que no se deja pensar, sino tan solo presentir en la oscuridad de atávicos sueños en los que, durante un instante que dura toda una eternidad, no dejamos de caer (y, con nosotros, el universo vertical), un infinito de caída... Este movimiento lo podemos seguir en los sueños de Goya, esos otros sueños que, a diferencia de los ordinarios, no sirven para fijar el yo y localizar el mundo, sino que, por el contrario, suponen una progresiva des-localización de las cosas que las lleva a despegar del suelo, antes de que se hundan en la caída interminable de las Pinturas negras y los Disparates.

Se diría que de este mundo no se sale por arriba, sino por abajo, hollando la sima que se abre bajo nuestros pies. Cavar, ahondar, ahondarse; aunque cuanto más profunda se hace la fosa más crece al lado el montón de tierra. He aquí, de nuevo, la sabiduría del círculo, pues el mundo que al hundirse se escapa regresa diariamente por el aire, al igual que antes, en las imágenes aéreas, había huido hasta salirse de los cielos solo para regresar después surgiendo de la tierra. Como el vivo, como el muerto. Como Goya, ya que nadie puede soportar la vecindad del Afuera inmóvil durante mucho tiempo. «El desastre, experiencia no experimentada, deshace, dejándola intacta, la relación con el mundo como presencia o ausencia»[10]. De ahí que el pintor tuviera que regresar al Día. De ahí que el viejo Goya, que en los Disparates había pintado el después de la pintura, regresase a la pintura, aunque ya nunca más volviera a ser el mismo.

Si nos las arregláramos para transmitirle a Goya todo lo que en estas páginas hemos dicho sobre él posiblemente el artista se reiría, como el viejo del columpio, o tal vez se quedaría callado, con la mirada perdida, o quizá mirando

hacia fuera de la ventana del arte y del mundo. Su mundo llegó a ser tan remoto como el Afuera, el infinito y remoto Afuera. Recorrió una distancia que solo puede medirse en sueños; viajó por ausencias que solo en imágenes pueden calcularse. Pero Goya era un hombre, y su destino de hombre lo obligaría a caer. De modo que si salió del mundo fue para caer de nuevo en él. Pintó, fue el último en hacerlo, pero para un anciano de la constitución de Goya era posible volver a aprenderlo todo. A sus años, sordo y enfermo, se hallaba en un país extranjero. Con problemas urinarios, un tumor enorme en el perineo, pensando siempre en su familia, a sus ochenta años se agarraría al trabajo como a la vida. «Todavía aprendo», confesará en el conocido dibujo de uno de los álbumes de Burdeos (Álbum G). Viaje a París, litografías, miniaturas en marfil. Parece que ya no trabajaba sino con la voluntad: «Agradézcame Usted mucho estas malas letras —escribe a Ferrer— porque ni vista, ni pulso, ni pluma, ni tintero, todo me falta y solo la voluntad me sobra». Le sobraba voluntad, pero no sabía lo que quería. El 14 de abril de 1825 Moratín le cuenta en una carta a Juan Antonio Melón que Goya no puede estarse quieto y que «con sus 79 pasquas floridas y su alifafes, ni sabe lo que espera, ni lo que quiere». A finales de mayo de 1825 Goya había enfermado gravemente, pero el 28 de junio un alborozado Moratín ya anunciaba su recuperación. Dos viajes de ida y vuelta del octogenario a Madrid, de 1.800 kilómetros cada uno, por los infames caminos de España. El apego a la vida y a su renovación lo expresará en uno de sus más entrañables retratos, el que le hace y dedica a su nieto Mariano: «Goya a su nieto a los 81 años de edad» (Ginebra, Colección particular), una imagen tan luminosa y entrañable como impregnada de misterio. El 2 de abril de 1828 una hemiplejía dejará al artista paralizado de medio cuerpo, pero recobrará el conocimiento. En la noche del 15 al 16 de abril, a las dos de la madrugada, saldría al encuentro de la otra noche. La ausencia, su propia ausencia, con la que había vivido encerrado durante toda su vida, por fin lo encontró. El pintor, que tantas veces se había negado a servir de trofeo a la muerte, moriría finalmente fuera de su patria, siendo enterrado en tierra extranjera.

«Estaba como dormido», comenta Leocadia sobre su última hora. Quizá soñando con el sueño eterno... Quizá, por fin, en el Afuera.

[1] Tódorov (2017): 169.
[2] Blanchot (1992): 166.
[3] Blanchot (1996).
[4] Blanchot (1992): 153.
[5] Ibid., p. 158.
[6] Ibid., p. 253.

[7] Ibid., p. 256.
[8] Ibid., p. 256.
[9] Lévinas (2000): 34.
[10] Blanchot (1990): 104.

Apéndice I. Sobre la fortuna crítica de las Pinturas negras

El sentido de las Pinturas negras sigue siendo tan oscuro como el misterio del sufrimiento, a pesar de los numerosos comentarios que han merecido estas obras con las que el artista aragonés «decoró» al óleo y sobre yeso enlucido las paredes de su casa. Su sentido, si lo tienen, es tan oscuro como el tiempo (que ya es el nuestro) que le tocó vivir al pintor. Se ha dicho de ellas que «son las primeras imágenes que dejan al descubierto la oscuridad que conforma la vida moderna»[1]. Abramos una somera página sobre estas exégesis, tan complicadas a veces como escasas de fundamento.

Hoy pueden considerarse rebatidos los argumentos con los que recientemente Juan José Junquera[2] pretendía atribuir la autoría de estas pinturas a Javier, el hijo de Goya y también pintor, apoyándose en razones tan endebles como que la Quinta del Sordo[3] solo tenía una planta cuando el artista la compró (olvidándose del hecho de que Goya amplió la vivienda al poco tiempo de instalarse en ella) o como la escasez de información sobre la existencia de las mismas (cuando Brugada ya hacía referencia a ellas a finales de los años veinte, es decir, poco después de la muerte del pintor). A la pregunta que se hace Junquera de por qué un excelente fresquista como Goya no realizó estas pinturas al fresco puede responderse diciendo que la técnica del óleo «al seco» le permitía conseguir mediante golpes enérgicos de pincel esos colores sordos, esos negros grisáceos y marrones sucios que él buscaba. Aparte de que solo alguien con el genio de Goya podía crear imágenes tan poderosas, congruentes, por lo demás, con la iconografía de sus dibujos y grabados. Acerca del estado de la cuestión de los distintos estudios e interpretaciones remitimos al lector a los trabajos de Nigel Glendinning y Valeriano Bozal[4]. Señalemos como nota general lo que ya advierte el autor inglés, esto es, que la mayoría de los críticos, movidos por el comprensible deseo de arrojar algo más de luz sobre tan extravagantes imágenes, no han cejado en su empeño de buscar referencias concretas, más o menos cultas o librescas, ofreciendo un nuevo ejemplo de esa arraigada razón etiológica según la cual no se comprende una imagen hasta que no se cita la fuente o el discurso literario del que la figura viene a ser su trasunto pictórico.

Desde luego, hoy está superada la imagen orteguiana de rudo campesino casi analfabeto del pintor; ahora bien, ¿acaso fue Goya —cabe preguntarse— «un

pintor filósofo», como lo definió el erudito y amigo del artista Bartolomé José Gallardo? Para Sánchez Cantón, «el temperamento de Goya era visual, con extravíos de visionario... pero no era un pensador»[5]. Desde luego, si manejamos una noción de «pensador» demasiado estrecha y ligada al trabajo sistemático con conceptos, podemos decir que no lo era; mas si tenemos en cuenta la forma en que el artista articuló y resolvió en los dos pisos de su casa un pensamiento figurativo, de raíces tan profundas como difíciles de conceptualizar, entonces no tendremos ningún reparo en afirmar que fue un pensador, y, sin duda, de los más genuinos y grandes de su época.

Al hilo de esta cuestión surgen otras que han dividido a los críticos: ¿pueden considerarse estas sombrías pinturas, como piensa la crítica tradicional, meros caprichos o, tal vez y en la misma línea, «varios ensayos de técnicas diversas con una carencia casi total de relación entre los distintos asuntos», como piensa el mismo Sánchez Cantón?, ¿quizá hay que ver en ellas el resultado de un programa iconológico concienzudamente trazado?, ¿debemos presumir en estas pinturas murales ese carácter instintivo y espontáneo típico de un surrealismo avant la lettre, como piensa Malraux en un sugestivo ensayo[6], o más bien son el fruto de un plan meditado, como cree la mayoría de los intérpretes actuales, lo cual implicaría interminables discusiones acerca de la disposición original de las pinturas? Diego Angulo, por un lado, y Folke Nordström[7] por otro, las contemplaron bajo la órbita melancólica de «Saturno», el Padre-Tiempo devorador cruel de sus hijos, bajo cuyo influjo nefasto se encuentran las desgracias de la enfermedad, la vejez y la muerte; demonios todos ellos que angustiaron y afligieron al anciano y melancólico pintor, sin duda alguna, pero de ahí a convertirlos en parte de un programa humanístico o neoplatónico, como pretende hacer Santiago Sebastián, creemos que hay un paso difícil de justificar, pues si algo expresan estos grises que viran al negro es una quiebra, esa «quiebra —como ha escrito Hans Sedlmayr— del concepto humanístico de la vida». No sabemos si Goya tenía en mente la Iconología de Cesare Ripa al poner, por ejemplo, en manos de una de las Parcas un espejo como símbolo del tiempo; si asimismo pensó en las antiguas saturnales al dar forma a su delirante «Romería de san Isidro»; si asoció «El aquelarre o el gran cabrón» con Capricornio, signo zodiacal de Saturno, y con el sabbat, referencia al día dedicado al viejo dios; o, por añadir otros detalles señalados por distintos autores, si vio en «La Leocadia» o «Una manola» una personificación de la Dama Melancolía, y en el «Perro semihundido» al tradicional animal saturnino y psicopompo. Para Sebastián una visión como el canibalismo de Saturno o la decapitación de Holofernes «solo es comprensible dentro de la dialéctica platónica, tal como la expresaron algunos filósofos del Renacimiento» que entendieron lo múltiple como un

«desmembramiento de lo Uno»[8], lo que nos llevaría a una planificación por estratos o niveles de la casa, al modo dantesco, como si de una espacialización o geografía ideológica se tratara, reservando el primer piso al infierno y el segundo al «nivel terrestre» y faltando el tercer piso o nivel, el celeste, el cual, concluye Sebastián, «para Goya no existe». Creemos, sin embargo, que ver en la Quinta una especie de «antro de la melancolía» no debe exigirnos llevar esta hipótesis tan lejos.

Por su parte, John Moffit, siguiendo con la interpretación que le inspiró el Autorretrato con el doctor Arrieta, entiende estas pinturas como una alegoría del viaje al otro mundo, una «bajada al Infierno» para la que encuentra un paralelismo literario en los Sueños de Quevedo, siendo a nuestro entender su principal aportación la relación que señala entre este descenso ad inferos y la «naturaleza "infernal" o melancólica del acto de creación artística», que él reconoce en el «indudable emparejamiento de Saturno y de la Melancolía ("Manola-Leocadia")» y en la figura del personaje que se encuentra en manos de «Las Parcas», que identifica, siguiendo una sugerencia de López Vázquez, con la figura de Prometeo[9]. Para López Vázquez, Átropos representaría a «Prometeo bajo el dominio de las Parcas» (Prometeo, que da vida y forma al hombre hasta que las Parcas lo despojan de ellas) y el paisaje del fondo, la laguna Estigia[10]. Concepciones, a nuestro modo de ver, demasiado intelectuales y ajenas a la manera directa e intuitiva del pintor aragonés, aunque, desde luego, no es posible descartar alguna influencia, pensamos que aislada, de la cultura clásica en las visiones del pintor. Por otro lado, autores como Fred Licht[11] y Valeriano Bozal han puesto en relación las Pinturas negras con la estética de Füssli y la teoría de lo sublime de Burke, siguiendo el rastro de este gusto en la España de la época: «La indefinición y la sucesión de La Romería de san Isidro —escribe Bozal—, el espanto desencajado de Saturno, la magnificencia espacial de Átropos o Las Parcas, Asmodea y Paseo del Santo Oficio, son otros tantos recursos claramente establecidos», aunque hace bien el autor en puntualizar el carácter nada convencional del tratamiento que da Goya al sentimiento de lo sublime, pues:

> … el terror y el espanto, verdadero ámbito perceptivo en que las pinturas son posibles y convincentes, no se deben a la presunta naturaleza horrorosa de la temática, sino a la sustancial alteración del sistema visual adoptado.[12]

Otros autores, en fin, se han decantado por las interpretaciones políticas, empezando por Bernhard Heuken[13], para quien no se pueden entender dichas pinturas fuera del contexto histórico-social de su tiempo, o por la propia Priscilla Muller[14], quien asimismo ha llamado la atención sobre el gusto por lo sublime en

la España de Goya. También busca el trasfondo político de estas pinturas Jesús González de Zárate, quien ve allí donde otros reconocen alusiones a la muerte y al mundo saturnino, verbigracia en el «Perro semihundido», una idea «más simple»: «la expresión del pueblo, de su docilidad y desencanto ante esta situación»; un símbolo de «la sumisión tímida al poder despótico», identificando por lo demás la montaña de «Asmodea» con un «paraje de liberación al que tan solo se llega por la muerte» que, en conjunto, representaría «la propia Guerra que a modo de ser mitológico rapta a los hombres y los lleva a la muerte», siendo «Las Parcas» una imagen del destino humano «sometido a un ser despótico»[15]. En esta línea de interpretaciones históricas o políticas puede ubicarse la ya citada de Jeannine Baticle o, más recientemente, la lectura de Carlos Foradada, quien toma como referencia las modificaciones llevadas a cabo en la restauración de estas pinturas, arrancadas de las paredes en 1874, al cotejarlas con las fotografías digitalizadas de Laurent[16]. Lecturas políticas todas ellas con las que no puede mostrarse de acuerdo Nordström, para quien el hecho de que estas pinturas fueran probablemente ejecutadas alrededor de 1820-1822, esto es, durante el esperanzador periodo liberal que sucedió al régimen tiránico de persecución política del sexenio anterior, prueba que:

> … estas pinturas de Goya no deben de estar relacionadas con el período político en que fueron creadas, sino que posiblemente proyectan cual convulsiva reminiscencia la visión de su propia vida, la enfermedad, la vejez y las épocas de terror político.[17]

También tendrían un carácter autobiográfico para Glendinning los motivos de la sala baja, que este autor relaciona con la séptima edad de la vida humana[18].

Siguiendo a Werner Hofmann, Tódorov explica las pinturas de la Quinta del Sordo como una especie de autoexorcismo del artista. De este modo, pintar sus obsesiones en las paredes de su casa no solo fue la única manera de liberarse de ellas: «su visita a lo más profundo del infierno, donde habitan los demonios, es decir, en el interior de sí mismo», también conduce «a la verdad de lo real»[19].

[1] Licht (2001): 138.

[2] Junquera (2003).

[3] Sobre la fortuna y las vicisitudes de la histórica Quinta, véase Hervás (2019).

[4] Glendinnig (1993): 41-51. Bozal (1998).

[5] Sánchez Cantón (1963): 57.

[6] Malraux (1950).

[7] Angulo (1962). Nordström (1989).
[8] Sebastián (1979): 274.
[9] Moffit (1990): 289-290.
[10] López Vázquez (1981).
[11] Véase Licht (1979).
[12] Bozal (1983): 275-276.
[13] Véase Hauken (1974).
[14] Muller (1984).
[15] González de Zárate (1990): 76 y 90.
[16] Véase Foradada (2019).
[17] Nordström (1987): 263.
[18] Glendinning (1993): 50.G. El autor nos remite a otro artículo, Glendinning y Kentish (1986): 102-109.
[19] Tódorov (2017): 183 y 193.

Apéndice II. Intérpretes en la noche del aguatinta

En las honduras de la caja en la que Goya guardó, quién sabe si para siempre, el mayor de sus secretos, esto es, el secreto de los Disparates, se ha quedado asimismo la esperanza de conocer el título, el número y el orden exactos de estas estampas por no disponer de una maqueta con las pruebas de trabajo como la que tenemos de los Desastres de la guerra, también inéditos en vida del pintor. En 1864 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobó la publicación de la primera edición de un conjunto de dieciocho láminas al que, pensando que se trataba de ilustraciones más o menos personales de esas sentencias populares que son los refranes, dio el nombre de Proverbios. En un artículo publicado un año antes en la Gazette des Beaux-Arts, Mariano Carderera escribió que el propio Goya denominaba a estas estampas Sueños o Proverbios, nombre con el que aparecerá la serie en las siguientes ediciones académicas. Trece años más tarde, en 1877, Charles Yriarte publicó en la revista parisina L' Art cuatro láminas inéditas de la misma serie procedentes de sendas planchas que habían pertenecido al pintor Eugenio Lucas Velázquez. De las veintidós planchas que nos han llegado, catorce llevan anotadas la palabra Disparate, razón por la cual a partir de 1918, fecha en la que Aureliano de Beruete (hijo) publicó su Goya, grabador, acabará aceptándose la denominación actual. Por la numeración en los márgenes de algunas pruebas de estado, Glendinning deduce que Goya había proyectado una serie de unos veinticinco grabados, aunque una de estas estampas, «Modo de volar», ya había aparecido en 1816 formando parte de la maqueta de la Tauromaquia.

Los Disparates han sido objeto de las más variadas lecturas e interpretaciones, aunque podemos decir con Rafael Casariego que «el enigma significativo de estos grabados continúa casi intacto». A las lecturas psicoanalíticas (la de Blamire Young en 1923 y la de Frederick S. Wight en 1946, quienes recurrieron a los conocidos conceptos de «instintos reprimidos», «complejo de Edipo» y «oscuros recuerdos infantiles de la madre») le siguieron algunas más recientes como la de Thomas Harris[1], que desarrolló la vieja tradición de los proverbios haciendo de las láminas ilustraciones de refranes populares, quizá con no demasiada fortuna; o la de Glendinning[2], para el cual hay que buscar el «trasfondo real» de la serie en el mundo de la cultura cómica popular, en especial el del carnaval. Por su parte, Casariego concluye el carácter «esencialmente críptico» de la serie aventurándose a señalar, con Enrique Lafuente, la naturaleza onírica de muchos de estos Disparates, cuya densidad de contenido anticipa el expresionismo y el surrealismo del siglo XX, «al descubrir nuevas relaciones a través de lo irracional e inconsciente para sobrepasar las limitaciones aceptadas de la realidad»[3].

Más sugestivos han sido los intentos de Jiménez-Placer, Camón y, más recientemente, Bozal por arrojar un poco de luz sobre esta serie. Posiblemente hayan sido estos autores quienes mejor han captado la radical extrañeza, la rara fragancia que emana de estas «flores» nocturnas abiertas a la espera del «enjambre de sueños» (Poe). Jiménez-Placer[4] destaca «la delgada anécdota temática del disparate» que «trasluce la plasmación de lo Grotesco, de la Abyección, del Miedo», y trata de dilucidar el «repertorio de categorías ideoplásticas» de la serie, tales como la «grandiosidad cósmica del ámbito», su «duplicidad fundamental» fruto de la interferencia de lo burlesco y lo terrorífico; la inconcreción, plasticidad y dinamicidad de lo embrionario; la ambivalencia de las formas, el proteísmo zoomórfico, el colosalismo, etc. Pero si pocos han visto como Jiménez-Placer la rara intensidad poética de estas láminas, quizás el autor ha sucumbido finalmente a la tentación de articular las condiciones de posibilidad de lo grotesco en Goya, como si por un momento fuese posible la aclaración crítica, al modo kantiano, de un fenómeno que no se deja esquematizar ni reducir a categorías: es inútil buscar «el soporte morfológico y espiritual» a lo que carece de soporte, revelar lo que solo se muestra como ocultación (si hemos de atender a la significación original de la palabra «grotesco», de grutta, del latín crypta, que a su vez procede del griego krupth, «cueva o caverna», de kruptein, que significa «ocultar»). Si lo que queremos al enfrentarnos a estas láminas es dilucidar la monstruosidad en cuanto monstruosidad, no conviene tratar de domeñar o confinar estas escurridizas criaturas que desbordan todo orden lógico de sentido mediante unas categorías por completo ajenas a su irreductible naturaleza; como tampoco nos parece

pertinente, suscribiendo las palabras de Camón, «amarrar estos monstruos convirtiéndolos en pueriles alegorías de intrigas cortesanas». Al contemplar estas láminas no podemos sino hacer nuestras las palabras del eminente crítico aragonés, según las cuales «en la lúgubre ausencia de las huellas de Dios sobre la tierra se alzan los fantasmas estrafalarios sin más horizonte que su propia expresión»[5]. Pero si Dios (como el propio yo y su mundo de intenciones, sacudidos y pulverizados en estas imágenes delirantes) ha sido ahuyentado o engullido por este abismo sin fondo ni bordes trascendentes, también se ha puesto en fuga cualquier intento de establecer un orden moral del que aquel sería fundamento y garante, de manera que no parece procedente seguir hablando, como parece que hace Camón, de «la maldad que acompaña al caos» o seguir viendo el mal en «los contrasentidos de la sinrazón»[6].

Igual que Goya resaltaba con la punta seca y el buril algunos trazos que no quedaban lo suficientemente marcados por el aguafuerte, desde hace un siglo los exégetas llevamos destacando trazos, obviando u olvidando otros, algunos incluso añadiéndoselos sin reparo ni pudor alguno. Resultado: unas veces este intenso trabajo hermenéutico enriquece las láminas, mientras que otras, por el contrario, cae fácilmente en el peligro de hacerlas irreconocibles, sustrayéndoles buena parte de su intensidad poética hasta hacer que pierdan —como dice Sayre de las ediciones póstumas de la serie comparadas con las pruebas tiradas por el propio Goya— «el poder y la belleza de las estampas originales... el intrincado, delicado y revelador dibujo de las tonalidades de luces y de sombras»[7]. Puede que los Disparates tuvieran una intencionalidad política, como quiere Muller; es posible que, por ejemplo, el «Disparate de toritos» se pueda interpretar como una metáfora del pueblo español cayendo en el vacío, o que láminas como «La lealtad» se inscriban en el contexto de «un ataque insidioso a la monarquía y la Inquisición» y del «populacho llevado a la estupidez»; mas estas explicaciones políticas por sí solas no dan cuenta de la fuerza expresiva y del gran poder alucinatorio de toda la serie. Siempre será demasiado fácil interpretar las ambigüedades y oscuridades propias de estas láminas como un modo «diplomático» de burlar la censura o de cubrirse las espaldas, haciendo que las críticas o los ataques más virulentos permaneciesen «impenetrables para todos, excepción hecha de algunos simpatizantes bien informados»[8]. Afirmar, por otra parte y en una línea no muy alejada de la anterior, que a la hora de concebir estos grabados Goya tuvo presente el mundo socialmente transgresor del carnaval no debe sorprendernos en un pintor tan amigo de lo popular, si bien nos resulta poco plausible —como parece haber pretendido Glendinning y, más recientemente, Stoichiță y Coderch[9]— reducir la serie a este trasfondo político-carnavalesco (con algún aditamento de la estética de lo sublime de la época), aduciendo que:

… el espíritu del Carnaval, con su liberación generalizada y su agresividad, le habrá venido muy bien a Goya para plasmar sus deseos frustrados bajo el absolutismo, colmados y acrecentados después de 1820 con las manifestaciones carnavalescas populares.[10]

Por otra parte, en las estampas goyescas no se encuentra ese carácter jocoso y festivo propio del carnaval, aunque no se excluyan aquí posibles fuentes de inspiración o referencias concretas al carnaval madrileño, como sería, por ejemplo, la subversiva tradición de que las mujeres manteen al pelele masculino o, en otra secuencia del tema universal del mundo al revés, «el conflicto entre la Iglesia y el carnaval». Pero cabe objetar que el horror que nos transmite la contemplación de muchas de estas láminas no viene de los posibles rasgos anticlericales, sino de profundidades más oscuras e impenetrables de la realidad humana.

Glendinning cree improcedente el «deseo de universalizar el arte de Goya en los Disparates» por parte de la crítica, pero ¿se puede hacer otra cosa? No nos resulta posible dejar de hablar, como hace Gómez de la Serna, para quien «Goya adquiere su mayor grandeza en sus Disparates», de ese «talento cósmico de Goya» que lo lleva a extralimitar y «sacar de sus casillas» no solo el orden social, sino el orden todo[11]. A diferencia de los Caprichos, también incluso de los llamados Caprichos enfáticos, la universalidad de los Disparates no es la de la razón práctica ni la del imperativo categórico. Por lo que sabemos (Stoichiță y Coderch lo han mostrado en su revelador ensayo), Goya no solo eligió cuidadosamente la fecha de publicación de la serie de los Caprichos para el Miércoles de Ceniza de 1799, fecha con la que se cerraba el último carnaval de un siglo que había visto traicionados tantos ideales, sino que también pensó en una librería situada en la calle del Desengaño de Madrid para distribuirla. El amigo de los ilustrados se despedía así, con esta amarga sátira del mundo tal como es por dentro, del horizonte deontológico de la historia que había abierto la época de las Luces. Vencido el siglo, también parecía vencida toda posibilidad de regeneración moral de los hombres: se había cerrado la puerta a la vana esperanza y solo quedaba, junto con la burlona complicidad y una cierta comicidad grotesca, la extrema lucidez de un conocimiento personal que adquiriría valores universales. Como escribe D’Ors,

los Caprichos son asuntos morales; los Disparates, fantasías cósmicas [...]. En los Disparates el campo no es el ethos, sino el cosmos, casi el «caos». Los personajes, la noche, el viento, la furia, la monstruosidad, la pesadilla, el absurdo, la fiebre, la alucinación»[12].

Para Bozal, en cambio, estaríamos:

… ante representaciones alegóricas de la realidad vivida por Goya, de la realidad social y política tanto como personal y psicológica. Estas alegorías se configuran como disparates, es decir, hechos o dichos fuera de propósito y de razón.[13]

Por lo que respecta a los problemas de la numeración y los títulos de las distintas estampas de la serie, las diferencias son notables entre los distintos autores. Los títulos que plasmó Goya en algunas de las pruebas de estado no son menos oscuros que el contenido de los grabados mismos. Por otra parte, parece demostrado que los números a pluma que aparecen en el margen superior de algunas de esas pruebas, unas veces a la derecha y otras a la izquierda, secuencia en la que se basó Camón en la numeración que propuso por parecerle arbitraria la de la Academia, pertenecen a cuatro caligrafías diferentes, ninguna de las cuales es de Goya. A continuación presentamos la ordenación más conocida desde que, en 1864, la Academia publicara el conjunto de dieciocho estampas, a las que luego se añadieron las cuatro restantes dadas a conocer por Yriarte. Los títulos, si no se indica lo contrario, son los que el propio Goya escribió con grafito en algunas pruebas de estado y que aquí señalaremos en cursiva. Se añade la técnica calcográfica utilizada, tal como aparece en el estudio de Juan Carrete sobre los cobres grabados por Goya[14].

1. Disparate femenino

Aguafuerte, aguatinta y punta seca (?).
Existe un dibujo preparatorio (MP, 4375, GW 1572) y una prueba de estado ya con el aguatinta en el Museo Lázaro Galdiano, con los números 15 y 16 manuscritos y con la leyenda, que parece autógrafa, «Disparate femenino».

2. Disparate de miedo (título de Beruete).

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca (?).
Se conserva en el Museo del Prado el dibujo preparatorio (MP, 4274, GW 1574).

3. Disparate ridículo

Aguafuerte, aguatinta y punta seca.

El Museo Lázaro Galdiano conserva de esta estampa una prueba de estado con el aguatinta y los retoques de punta seca en la que se puede leer el número 9 manuscrito, así como la leyenda «Disparate ridículo».

4. Disparate de bobo (Camón) o Bobalicón (Pérez).

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca (?).

El dibujo preparatorio de esta estampa se conserva en el Museo del Prado (MP, G 2172, GW 1577). Una prueba de estado se encuentra en la colección Pereira con la leyenda «Bobabilicón» [sic].

5. Disparate volante

Aguafuerte y aguatinta.

No se conoce dibujo preparatorio de esta estampa, aunque sí una prueba de estado con aguatinta en el Museo Lázaro Galdiano con la leyenda «Disparate volante» y los números 15 y 17 manuscritos.

6. Disparate furioso (Beruete).

Aguatinta y aguafuerte bruñida.

Se conserva el dibujo preparatorio de esta estampa en el Museo del Prado (MP, G 2174, GW 1580).

7. Disparate desordenado o Disparate matrimonial (Beruete).

Aguafuerte, aguatinta y punta seca.

El dibujo preparatorio se encuentra en el Museo del Prado (MP, G 2175). Se conserva en Chicago una prueba de estado con la leyenda manuscrita «Disparate desordenado» que desconocía Beruete.

8. Los ensacados (Beruete) o Disparate de entalegados (Camón).

Aguafuerte y aguatinta bruñida.

No se conoce dibujo preparatorio de este grabado.

9. Disparate general

Aguafuerte y aguatinta bruñida.

El Museo del Prado conserva el dibujo preparatorio de este grabado (MP, G 4317). Existe asimismo una prueba de estado con la leyenda manuscrita «Disparate general» que antes perteneció a la colección Alfred Beurdeley.

10. El caballo raptor (Beruete) o Disparate desenfrenado (Gassier/Wilson)

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

El dibujo preparatorio de esta estampa se encuentra en el Museo del Prado (MP, G 2178, GW 1586).

11. Disparate pobre

Aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril.

El dibujo preparatorio de este grabado se encuentra en el Museo del Prado (MP, G 4319, GW 1588). El título aparece manuscrito en una prueba de estado que perteneció a la colección de Sánchez Gerona.

12. Disparate alegre

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

El dibujo preparatorio de esta estampa se encuentra en el Museo del Prado (MP, D 4376, GW 1590). Existe una prueba con aguatinta y la leyenda manuscrita «Disparate alegre».

13. Modo de volar

Aguafuerte, aguatinta y punta seca (?).

No nos ha llegado el dibujo preparatorio de este grabado, aunque sí contamos con una prueba de aguafuerte puro en el Museo Lázaro Galdiano con la citada leyenda manuscrita.

14. Disparate de carnaval

Aguafuerte y aguatinta.

No se conoce dibujo preparatorio de esta estampa, pero sí una prueba de estado que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con la leyenda manuscrita «Disparate de carnabal» [sic] y el número 34.

15. Disparate claro

Aguafuerte, aguada y aguatinta bruñida.

Existe un dibujo preparatorio conservado en el Museo del Prado (MP, D 4289, GW 1595), así como una prueba de estado con aguatinta y la citada leyenda manuscrita.

16. Disparate triple (Camón) o Las exhortaciones (Pérez).

Aguafuerte y aguatinta bruñida.

Se conserva un dibujo preparatorio de esta estampa en el Museo del Prado (MP, D 4281, GW 1597).

17. La lealtad

Aguafuerte y aguatinta bruñida.

En el Museo del Prado se encuentra un dibujo preparatorio de esta estampa (MP, G 2185, GW 1599), cuyo título procede de la leyenda manuscrita que hay en una prueba de estado de aguafuerte puro que se conserva en la colección Pereire.

18. Disparate fúnebre (Camón) o Viejo enfrentándose con fantasmas (Sayre)

Aguafuerte, aguatinta bruñida y buril.

No se conoce dibujo preparatorio de este grabado ni prueba de estado con la leyenda manuscrita.

19. Disparate conocido

Aguafuerte y aguatinta.

No se conserva dibujo preparatorio de esta estampa. Existe en el Museo Lázaro Galdiano una prueba con aguatinta con dicha leyenda manuscrita y el número 20.

20. Disparate puntual

Aguafuerte y aguatinta.

No nos ha llegado dibujo preparatorio. En el Museo Lázaro Galdiano se conserva una prueba de estado con la leyenda «Disparate puntual» y el número 12 manuscritos.

21. Disparate de bestia

Aguafuerte y aguatinta.

No tenemos dibujo preparatorio de esta estampa. En el Museo Lázaro Galdiano existe una prueba de estado con aguatinta con el número 22 y la leyenda «Disparate de bestia».

22. Disparate de toritos

Aguafuerte y aguatinta.

Como en las tres últimas estampas, no se conserva de este grabado el dibujo preparatorio, aunque sí una prueba de estado con aguatinta y dicha leyenda manuscrita en el Museo Lázaro Galdiano.

[1] La obra de Harris (1962), en dos volúmenes, es ya un referente clásico en el estudio de los grabados y las litografías de Goya.

[2] Véase, sobre todo, Glendinning y Carrete (1992): 19-32, donde aparecen reproducidos por primera vez los cobres grabados por Goya con un estudio de Juan Carrete. Véase también Glendinning (1996): 55-77.

[3] Casariego (1974): 16.

[4] Jiménez-Placer (1946).

[5] Camón (1951): 17.

[6] Ibid., p. 25.

[7] Sayre y Pérez (1988): 131.

[8] Muller (1987): 297.

[9] Stoichiță y Coderch (2000).

[10] Glendinning (1996): IV, 31.

[11] Gómez de la Serna (1958): 56 y 162.

[12] D'Ors (1996): 183.

[13] Bozal (1998): 27.

[14] Véase Glendinning y Carrete (1992), donde se reproducen los cobres por primera vez.

Apéndice III. Los Disparates de Goya

1. Disparate femenino

2. Disparate de miedo (título de Beruete)

3. Disparate ridículo

4. Disparate de bobo (Camón) o Bobalicón (Pérez)

5. Disparate volante

6. Disparate furioso (Beruete)

7. Disparate desordenado o Disparate matrimonial (Beruete)

8. Los ensacados (Beruete) o Disparate de entalegados (Camón)

9. Disparate general

10. El caballo raptor (Beruete) o Disparate desenfrenado (Gassier/Wilson)

11. Disparate pobre

12. Disparate alegre

13. Modo de volar

14. Disparate de carnaval

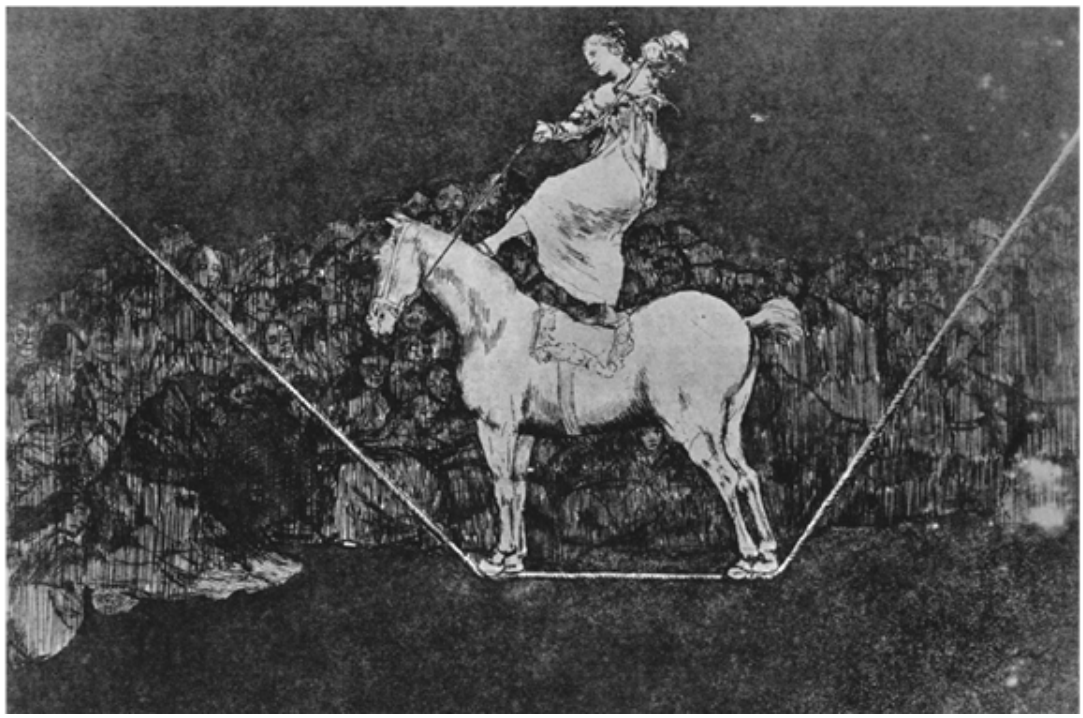
15. Disparate claro

16. Disparate triple (Camón) o Las exhortaciones (Pérez)

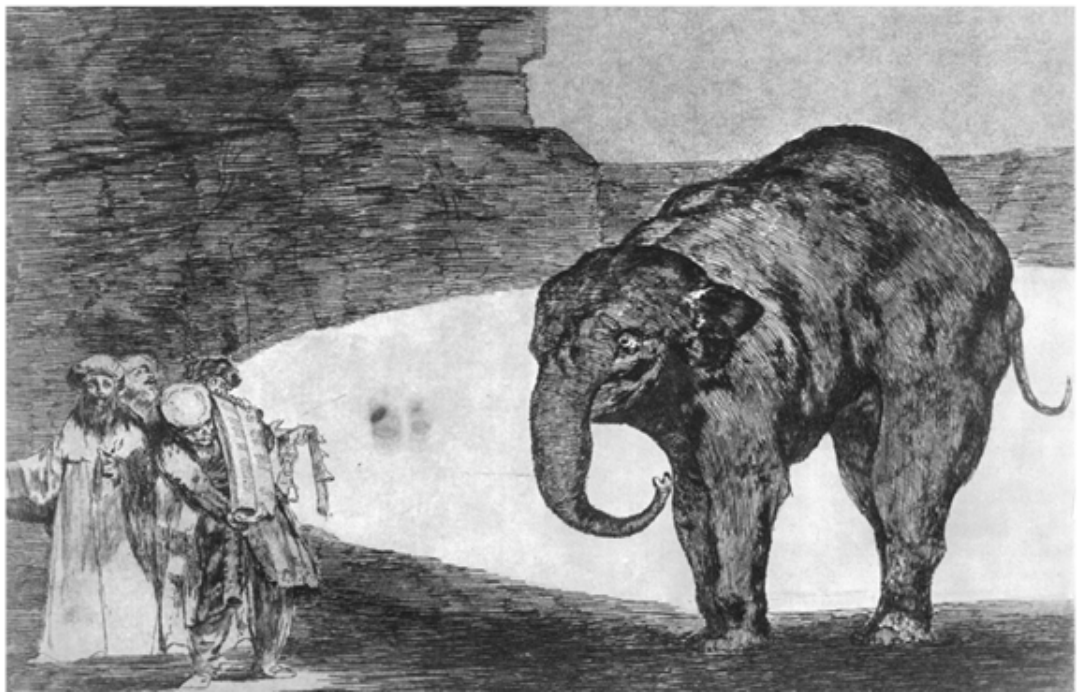
17. La lealtad

18. Disparate fúnebre (Camón) o Viejo enfrentándose con fantasmas (Sayre)

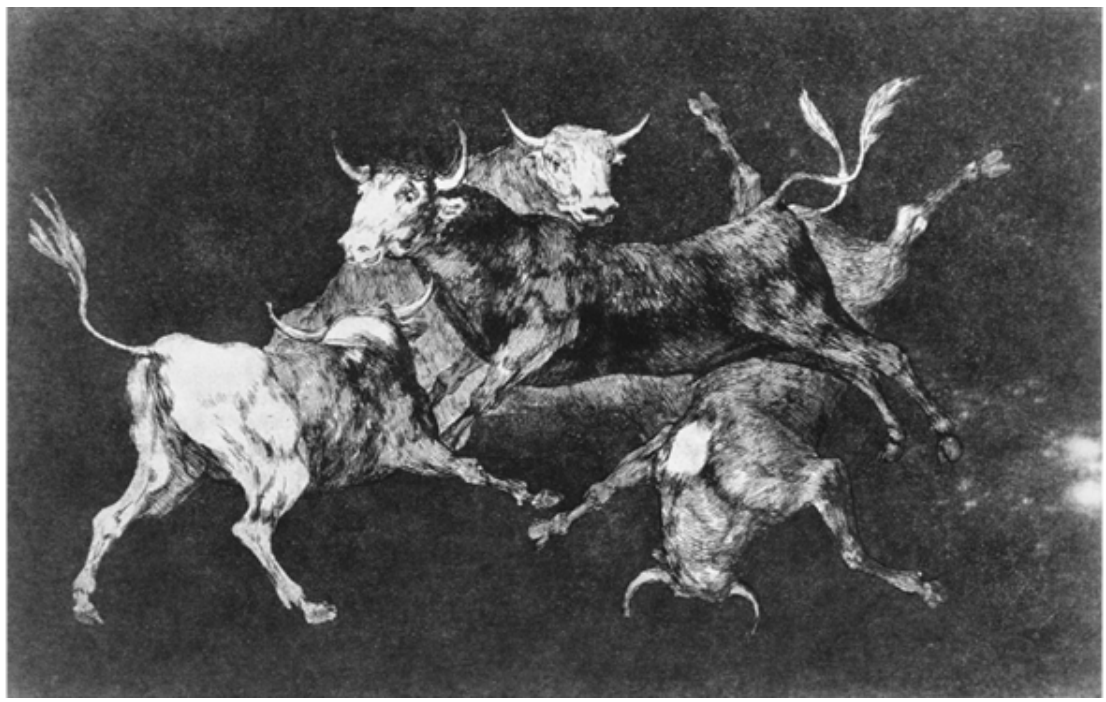
19. Disparate conocido



20. Disparate puntual



21. Disparate de bestia



22. Disparate de toritos

Bibliografía

Alazraki, J. (ed.), Jorge Luis Borges, Madrid, Taurus, 1987.

Alcalá, R., «El andrógino de Goya y la imagen del matrimonio», Goya 243 (1994).

Aldea, E., «Disparate de miedo. Una crítica política bajo un velo de hermetismo», Romance Quarterly 1 (2007), pp. 17-22.

Alonso-Fernández, F., El enigma Goya. La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Allón de Haro, P., «El sueño y el viaje», en VV.AA., Realidad y sueño en los viajes de Goya. Actas de las I Jornadas de Arte en Fuendetodos, Zaragoza, 1996.

Angulo, D., «El Saturno y las pinturas negras de Goya», Archivo Español de Arte 138 (1962).

Aparicio, O., «Goya, las enfermedades y la muerte», Mundo Hispánico 164 (1962), extraordinario dedicado a Goya.

Argan, G. C., «El valor de la figura en la pintura neoclásica», en VV.AA., Arte, arquitectura y estética en el siglo XVII, Madrid, Akal, 1983.

—, El arte moderno, Madrid, Akal, 1991.

Argullol, R., Davalú o el dolor, Barcelona, RBA, 2001.

Armingeat, J., «Los Disparates o Proverbios de Goya», Arte Español 19 (1953), pp. 196-212.

Armstrong-Roche, M., en Mena, M. (ed.), Goya y el espíritu de la Ilustración, Madrid, El Viso, 1988.

Arnáiz, J. M., Goya. Las Pinturas negras, Madrid, Antiquaria, 1996.

Bachelard, G., Lautréamont, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Bachelard, Gaston, El aire y los sueños, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Baticle, J., Goya, Barcelona, ABC, 2004.

Berger, J., Siempre bienvenidos, Madrid, Huerga y Fierro, 2004.

Bergson, H., La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1962.

Białostocki, J., Estilo e iconografía, Barcelona, Seix Barral, 1973.

—, «Las figuras danzantes en el lenguaje visual de Goya», en Goya. Nuevas visiones, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987.

Blanchot, M., «El infinito literario: El Aleph», en Alazraki (ed.), Jorge Luis Borges, Madrid, Taurus, 1987.

—, La escritura del desastre, Madrid, Trotta, 1990.

—, El espacio literario, Barcelona, Paidós, 1992.

—, El paso (no) más allá, Barcelona, Paidós, 1994.

—, El diálogo inconcluso, Caracas, Monte Ávila, 1996.
—, La bestia de Lascaux. El último en hablar, Madrid, Tecnos, 1999.
—, La comunidad inconfesable, Arena Libros, Madrid, 2002.
—, El libro por venir, Trotta, Madrid, 2005.
Bompiani, G., «La Quimera misma», en VV.AA., Fragmentos para una historia del cuerpo humano, vol. I, Madrid, Taurus, 1992.
Bonnefoy, Y., «¿Cómo interpretar las Pinturas negras?», en VV.AA., Goya, Madrid/Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado/Galaxia Gutemberg, 2002.
—, Goya, les peintures noires, Burdeos, William Blake & Co., 2006.
Borges, J. L., El libro de los seres imaginarios, Barcelona, Bruguera, 1983.
Bornay, E., Las hijas de Lilith, Madrid, Cátedra, 1995.
Bozal, V., Imagen de Goya, Madrid, Lumen, 1983.
—, «"El Coloso", de Goya», Goya 184 (1985).
—, «Disparates grotescos», en «Disparates». Francisco de Goya. Tres visiones, Calcografía Nacional, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996, pp. 35-55.
—, Las «Pinturas negras» de Goya, Madrid, TF Ediciones, 1998.
—, Francisco Goya. Vida y obra, 2 vols., Madrid, TF Ediciones, 2005.
Brown, J. y Galassi, S. G. (dirs.), Goya's Last Works. Cat. exp., New Haven y Londres, Yale University Press, 2006.
Camón, J., «La estética de Goya», Revista de Ideas Estéticas, julio-diciembre, n.º 15-16, Madrid, 1946.
—, Los «Disparates» de Goya y los dibujos preparatorios, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1951.
Carderera, V., Estudios sobre Goya (1835-1885). Edición de Ricardo Centellas, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996.
Carrete, J., «Vicisitudes de algunas láminas grabadas por Francisco de Goya», Goya 148-150 (1979).
— et al., Catálogo general de la Calcografía Nacional, Madrid, 1986.
—, Vega, J., Fontbona, F. y Bozal, V., El grabado en España (siglos XIX y XX), Madrid, Espasa Calpe, 1988.
— y Glendinning, N., Francisco de Goya grabador. Instantáneas. Disparates, Madrid, Real Academia de San Fernando/Calcografía Nacional, Turner, 1992.
— y Vega, J., Francisco Goya y Lucientes, grafika, Desastres de la guerra, Disparates, Liubliana, Narodna Galerija, 1993.
—, «De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto», en Goya y su contexto. Seminario internacional celebrado en la Institución «Fernando el Católico» de Zaragoza los

días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»/ Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 239-246.

Casariego, R., Los «Disparates» de Goya, Madrid, Ediciones Velázquez, 1974.

Castelli, E. et al., El mito de la pena, Caracas, Monte Ávila, 1970.

Castro, F., «Sueño, capricho y fantasía en Goya: un saturnino torna lo siniestro en grotesco», en De Diego, R. y Vázquez, L. (eds.), De lo grotesco, Vitoria-Gasteiz, Evagraf, 1996.

Cortés, J. M., Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte, Barcelona, Anagrama, 1997.

D'Angelo, P., La estética del romanticismo, Madrid, Visor, 1999.

De Diego, E., «Pintar al otro: retratos de lo diferente». En VV.AA., El retrato en el Museo del Prado, Madrid, Anaya, 1994.

Delameau, J., El miedo en Occidente, Madrid, Taurus, 1989.

Domergue, L., «Goya y el universo carcelario», en VV.AA., Congreso internacional. Goya 250 años después. 1746-1996, Marbella, 1996.

D'Ors, E., El vivir de Goya, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1996.

Fernández, A., «El "Disparate claro" en Cortazar y Piñera», Revista Iberoamericana 159 (1992), pp. 423-436.

Ferraris, M., La imaginación, Madrid, Visor, 1996.

Földényi, L. F., Goya y el abismo del alma, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.

Foradada, C., Goya recuperado en las «Pinturas negras» y «El Coloso», Gijón, Ediciones Trea, 2019.

Foucault, M., Historia de la locura en la época clásica, 2 vols., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

—, Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975), Madrid, Akal, 2001.

Gassier, P. y Wilson, J., Vie et oeuvre de Francisco Goya, Friburgo, Office du Livre, 1970.

—, Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas, 2 vols., Barcelona, Noguer, 1973 y 1975.

—, Goya, testigo de su tiempo, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984.

Girard, R., La violencia y lo sagrado, Barcelona, Anagrama, 1983.

Glendinning, N., «Goya and Arriaza's Profecia del Pirineo», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXVI (1963).

—, «Imaginación de Goya: Nueve fuentes para algunos de sus dibujos y pinturas». Archivo Español de Arte (1976), n.º 195, 273-292.

— y Kentish, R., «Goya’s Country House in Madrid. The Quinta del Sordo», Apollo CXXIII, n.º 288 (1986), pp. 102-109.

— y Carrete, J., Francisco de Goya. Grabador. Instantáneas. Disparates, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Calcografía Nacional/Turner, 1992.

—, «Las pinturas negras», Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya los días 21-23 de octubre de 1992, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

—, «Motivos carnavalescos en la obra de Goya», en VV.AA., Disparates. Francisco de Goya. Tres visiones, Madrid, Calcografía Nacional/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.

González, M. S., «Disparate fúnebre. La desesperanza», Romance Quarterly 1 (2007), pp. 73-78.

González de Zárate, J., Goya de lo bello a lo sublime, Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Iconográficos del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1990.

Goya, F. de, Cartas a Martín Zapater, ed. de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Madrid, Turner, 1982.

Harris, Th., Goya. Engravings and Lithographs, Bruno Cassirer, Oxford, 1962, 2 vols.

Hauken, B., Francisco de Goya: Las «Pinturas Negras», Bonn, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, 1974.

Helman, E., Trasmundo de Goya, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Hernández, L. J., Caprichos y Disparates de Francisco de Goya, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma, 1979.

Hervás, M., La Quinta de Goya y sus «Pinturas Negras». Dos siglos de desventuras (1819-2019), Madrid, Casimiro Libros, 2019.

Hofer, Ph., The Disparates or the Proverbios by Francisco Goya y Lucientes, Nueva York, Dover, 1969.

Hofmann, W., Une époque en rupture, 1750-1830, París, Gallimard, 1995.

Hughes, R., Goya, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

Ilatovskaya, T., Master Drawings Rediscovered: Treasures from Prewar German, San Petersburgo, The State Hermitage Museum, 1996.

Jiménez-Placer, F., «El poema goyesco de los Disparates», Revista de Ideas Estéticas 15-16 (1946).

Juanes, J., Goya y la modernidad como catástrofe, Ciudad de México, Ítaca, 2006.

Jünger, E., Sobre el dolor, Barcelona, Tusquets, 1995.

Junquera, J. J., The Black Painting of Goya, Londres, Scala, 2003.

Kristeva, J., «Aproximación a la abyección» (fragmento del capítulo del mismo título, «Pouvoirs de l’horreur», París, Éditions du Seuil, 1980), en «La

hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual», Revista de Occidente 201 (1998).

Lafuente, E., Gravures et lithographies, París, Arts et Métiers Graphiques, 1961.

—, El mundo de Goya en sus dibujos, Madrid, Ediciones Urbión, 1979.

Lévinas, E., Sobre Maurice Blanchot, Madrid, Trotta, 2000.

Licht, F., Goya. The Origns of the Modern Temper in Art, Nueva York, Universe Books, 1979.

—, Goya, Madrid, Encuentro, 2001.

López-Rey, J., Goya y el mundo a su alrededor, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.

—, Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature, Westport, Greenwood Press, 1953.

—, A Cycle of Goya's Drawings, Londres, Faber and Faber, 1956.

López Vázquez, J. M., Goya: el programa neoplatónico de las pinturas de la Quinta del Sordo, Santiago de Compostela, Jesús Pardo, 1981.

—, «Goya, los gigantes y los emblemas», Goya 187-188 (1985).

—, «La Tauromaquia y Los Proverbios o Disparates», en VV.AA., Goya: La «Tauromaquia» y «Los Proverbios» o «Disparates», Vigo, Caixavigo, 1998, pp. 69-111.

Luna, J. J., «Francisco de Goya y su crucial presencia en la historia del grabado», en VV.AA., Goya grabador. Precursor del arte contemporáneo, Zaragoza, Obra Social Ibercaja, 2017.

Malbert, R., Goya, The Disparates, Londres, The South Bank Centre, 1997.

Malraux, A., Dessins de Goya au Musée du Prado, Ginebra, Skira, 1947.

—, Saturne. Essai sur Goya, Montrouge, NRF (Galeire de la Pléiade), 1950.

Matheron, L., Goya, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1996.

Mantilla, J. M., [Disparate del miedo. Gigantón con castañuelas/Bobalicón. Disparate cruel. Caballo raptor/Disparate desenfrenado. Disparate alegre. Modo de volar los hombres con alas], en Goya en tiempos de guerra, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 474-493.

—, «Visiones de un mundo disparatado», en Goya. Luces y sombras, Madrid, Obra Social La Caixa y Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 259-267.

—, «Imágenes de la vejez en la obra de Goya», en Goya. Luces y sombras, Madrid, Obra Social la Caixa y Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 299-305 y 308-311.

— y Mena, M., Francisco de Goya (1746-1829). Dibujos (catálogo razonado en el que trabaja el Museo del Prado en la actualidad y del que se ha publicado el primer volumen), Madrid, Fundación Botín/Museo Nacional del Prado, 2018.

— y —, Goya. Dibujos. «Solo la voluntad me sobra». Catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

Moffit, J., «Goya y los demonios. El autorretrato con el doctor Arrieta y la tradición del Ars Moriendi», Goya 163 (1981).

—, «Un grabado emblemático de Goya. El “Disparate desordenado o matrimonial”», Goya 187-188 (1985).

—, «Hacia un esclarecimiento de las Pinturas negras de Goya», Goya 215 (1990).

Muller, P., Goya’s «Black» Paintings, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1984.

—, «Pensamientos sobre los Disparates de Goya», en VV.AA., Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987.

Nieto, V. M., Goya, vida y obra. Los Proverbios, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1967.

Nietzsche, F., La genealogía de la moral, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Nordström, F., Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya, Madrid, La Balsa de Medusa, 1989.

Ortega y Gasset, J., Goya, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

Pedraza, P., La bella, enigma y pesadilla. Esfinge, medusa, pantera..., Barcelona, Tusquets, 1991.

Peñalver, L., Ventana a lo diáfano. Los bodegones de Sánchez Cotán, Toledo, Almud, 2019.

Pérez, E. A., Goya. Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates, Madrid, Fundación Juan March, 1988.

— y Sayre, E. A. (dirs.), Goya and the Spirit of Enlightenment. Cat. exp., Boston, Museum of Fine Arts, 1989.

Poe, E. A., Cuentos grotescos y espeluznantes, Madrid, Ediciones Invisibles, 2014.

Prada, J. de, Goya y las «Pinturas Negras» desde la psicología de Jung, Madrid, Editores Asociados, 2008.

Robertson, A. M., «Disparate claro. Spain on the Threshold of the Restoration», Romance Quarterly 1 (2007), pp. 59-66.

Rodríguez, M. T., Goya, Saturno y el Saturnismo. Su enfermedad, Madrid, 1993.

Roglán, M. A., Goya’s Mastery in Prints: «La Tauromaquia» and «Los Disparates», Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University, 2002.

Rosenblum, R., «Bodegones», en VV. AA., Goya, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2001.

Salas, X. de, «Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera», Archivo Español de Arte y Arqueología 20 (1931), pp. 174-178.

—, Goya, los «Proverbios»«, Barcelona, Gustavo Gili, 1967.

Sánchez Cantón, F. J., Museo del Prado. Los dibujos de Goya, 2 vols., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1954.

—, Los Proverbios de Goya, Madrid, Museo del Prado, 1976.

Sánchez de Palacios, M., Los «Proverbios» o «Disparates» o «Sueños», Madrid, OFFO, División de Bibliofilia, 1976.

Sánchez Espinosa, G., «Un episodio en la recepción cultural dieciochesca de lo exótico: la llegada del elefante a Madrid en 1773», Goya 295-296 (2003), pp. 269-286.

Saura, A., «Los monstruos del Prado», en VV.AA., Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado, Madrid, Mondadori, 1990.

Sayre, E. y Pérez, A. E., Goya y el espíritu de la Ilustración, Madrid, Museo del Prado, 1988.

Schopenhauer, A., El mundo como voluntad y representación, 2 vols., Barcelona, Orbis, 1985.

Sebastián, S., «Interpretación iconológica de las Pinturas negras de Goya», Goya 148-150 (1979).

Sender, R. J., Ver o no ver. Reflexiones sobre la pintura española, Madrid, Heliodoro, 1980.

Starobinski, J., 1789, los emblemas de la razón, Madrid, Taurus, 1988.

—, Razones del cuerpo, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999.

Stoichiță, V. y Coderch, A. M., El último carnaval. Un ensayo sobre Goya, Madrid, Siruela, 1999.

Tódorov, T., Goya. A la sombra de las Luces, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

Tomlinson, J. A., «Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya», Columbia Studies in Art 2 (1989).

—, Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces, Madrid, Cátedra, 1993.

—, «Francisco de Goya y Lucientes: Approaching Los Disparates», Romance Quarterly 1 (2007).

Vega, J., El aguafuerte en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencia de un nuevo arte, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.

—, Gabinete de estampas del Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992.

—, «Disparates», en Francisco Goya, Lugano, Museo d’Arte Moderna y Milán, Electa, 1996a, pp. 248-255.

—, «Los Disparates, una colección de veintidós láminas grabadas», en «Disparates». Francisco de Goya. Tres visiones, Madrid, Calcografía

Nacional/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996b, pp. 75-95.

—, «El mundo disparatado», en Goya. La mirada crítica, Montevideo/Madrid, Museo Nacional de Artes Visuales y Embajada de España en Uruguay/Instituto de Cooperación Iberoamericana y Calcografía Nacional, Montevideo, 1997, pp. 69-72.

Williams, G. A., Goya y la revolución imposible, Barcelona, Icaria, 1978.

Wilson-Bareau, J. y Mena, M., Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas. Cat. exp, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1993.

—, Goya: Drawings from His Private Albums. Cat. exp., Londres, Hayward Gallery y Lund Humphries, 2001.

—, Goya: The Witches and Old Women Album. Cat. exp., Londres, The Courtauld Gallery, 2015.

Young, B., The Proverbs of Goya, Londres, J. Cape, 1923.

Yriarte, C., Goya, ed. facsímil de la obra de 1867 traducida al castellano, Gobierno de Aragón, 1997.

Zolla, E., Historia de la imaginación viciosa, Caracas, Monte Ávila, 1968.